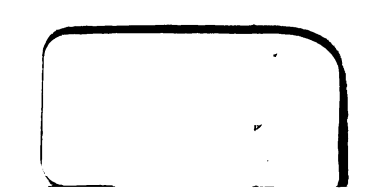


ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

BEAUX-ARTS

II

ARTS DU DESSIN

SALONS)

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR

RUE SAINT-BENOIT

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

REVUES SUR LES ÉDITIONS ORIGINALES

COMPRENANT CE QUI A ÉTÉ PUBLIÉ A DIVERSES ÉPOQUES

ET LES MANUSCRITS INÉDITS
CONSERVÉS A LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ERMITAGE

NOTICES, NOTES, TABLE ANALYTIQUE

ÉTUDE SUR DIDEROT

ET

LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE AU XVIII[e] SIÈCLE

PAR J. ASSÉZAT

TOME ONZIÈME



PARIS

GARNIER FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

1876

SALON DE 1767

Publié en 1708

SALON DE 1767

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

Ne vous attendez pas, mon ami, que je sois aussi riche, aussi varié, aussi sage, aussi fou, aussi fécond cette fois que j'ai pu l'être aux Salons précédents. Tout s'épuise. Les artistes diversifieront leurs compositions à l'infini; mais les règles de l'art, ses principes et leurs applications, resteront bornés. Peut-être avec de nouvelles connaissances acquises, d'autres secours, le choix d'une forme originale, réussirais-je à conserver le charme de l'intérêt à une matière usée : mais je n'ai rien acquis; j'ai perdu Falconet[1]; et la forme originale dépend d'un moment qui n'est pas venu. Supposez-moi de retour d'un voyage d'Italie, et l'imagination pleine des chefs-d'œuvre que la peinture ancienne a produits dans cette contrée. Faites que les ouvrages des écoles flamande et française me soient familiers. Obtenez des personnes opulentes, auxquelles vous destinez mes cahiers, l'ordre ou la permission de faire prendre des esquisses de tous les morceaux dont j'aurai à les entretenir; et je vous réponds d'un Salon tout nouveau. Les artistes des siècles passés mieux connus, je rapporterais la manière et le faire d'un moderne, au faire et à la manière de quelque ancien la plus analogue à la sienne; et vous auriez tout de suite une idée plus précise de la couleur, du style et du clair-obscur. S'il y avait une ordonnance, des incidents, une figure, une tête, un caractère, une expression empruntés de Raphaël, des Carraches,

1. Il venait de partir pour la Russie à la fin de décembre 1766.

du Titien, ou d'un autre, je reconnaîtrais le plagiat, et je vous le dénoncerais. Une esquisse, je ne dis pas faite avec esprit, ce qui serait mieux pourtant, mais un simple croquis, suffirait pour vous indiquer la disposition générale, les lumières, les ombres, la position des figures, leur action, les masses, les groupes, cette ligne de liaison qui serpente et enchaîne les différentes parties de la composition; vous liriez ma description, et vous auriez ce croquis sous les yeux; il m'épargnerait beaucoup de mots; et vous entendriez davantage. J'espère bien que nous retirerons des greniers de notre ami ces immenses portefeuilles d'estampes, abandonnés aux rats, et que nous les feuilleterons encore quelquefois : mais qu'est-ce qu'une estampe en comparaison d'un tableau? Connaît-on Virgile, Homère, quand on a lu Desfontaines ou Bitaubé? Pour ce voyage d'Italie si souvent projeté, il ne se fera jamais. Jamais, mon ami, nous ne nous embrasserons dans cette demeure antique, silencieuse et sacrée, où les hommes sont venus si souvent accuser leurs erreurs ou exposer leurs besoins; sous ce Panthéon, sous ces voûtes obscures où nos âmes devaient s'ouvrir sans réserve, et verser toutes ces pensées retenues, tous ces sentiments secrets, toutes ces actions dérobées, tous ces plaisirs cachés, toutes ces peines dévorées, tous ces mystères de notre vie, dont l'honnêteté scrupuleuse interdit la confidence à l'amitié même la plus intime et la moins réservée. Eh bien! mon ami, nous mourrons donc sans nous être parfaitement connus; et vous n'aurez point obtenu de moi toute la justice que vous méritiez. Consolez-vous; j'aurais été vrai, et j'y aurais peut-être autant perdu que vous y auriez gagné. Combien de côtés en moi que je craindrais de montrer tout nus! Encore une fois, consolez-vous; il est plus doux d'estimer infiniment son ami, que d'en être infiniment estimé.

Une autre raison de la pauvreté de ce Salon-ci, c'est que plusieurs artistes de réputation ne sont plus, et que d'autres dont les bonnes et les mauvaises qualités m'auraient fourni une récolte abondante d'observations, ne s'y sont pas montrés cette année. Il n'y avait rien ni de Pierre, ni de Boucher, ni de La Tour, ni de Bachelier, ni de Greuze. Ils ont dit, pour leurs raisons, qu'ils étaient las de s'exposer aux bêtes, et d'être déchirés. Quoi! monsieur Boucher, vous à qui les progrès et la durée de

l'art devraient être spécialement à cœur, en qualité de premier peintre du roi, c'est au moment où vous obtenez ce titre, que vous donnez la première atteinte à une de nos plus utiles institutions, et cela par la crainte d'entendre une vérité dure? Vous n'avez pas conçu quelle pouvait être la suite de votre exemple! Si les grands maîtres se retirent, les subalternes se retireront, ne fût-ce que pour se donner un air de grands maîtres; bientôt les murs du Louvre seront tout nus, ou ne seront couverts que du barbouillage de polissons, qui ne s'exposeront que parce qu'ils n'ont rien à perdre à se laisser voir; et cette lutte annuelle et publique des artistes venant à cesser, l'art s'acheminera rapidement à sa décadence. Mais, à cette considération la plus importante, il s'en joint une autre qui n'est pas à négliger. Voici comment raisonnent la plupart des hommes opulents qui occupent les grands artistes : « La somme que je vais mettre en dessins de Boucher, en tableaux de Vernet, de Casanove, de Loutherbourg, est placée au plus haut intérêt. Je jouirai toute ma vie de la vue d'un excellent morceau. L'artiste mourra; et mes enfants ou moi nous retirerons de ce morceau vingt fois le prix de son premier achat. » Et c'est très-bien raisonné; et les héritiers voient sans chagrin un pareil emploi de la richesse qu'ils convoitent. Le cabinet de M. de Julienne a rendu à la vente[1] beaucoup au delà de ce qu'il avait coûté. J'ai à présent sous mes yeux un paysage que Vernet fit à Rome pour un habit, veste et culotte, et qui vient d'être acheté mille écus. Quel rapport y a-t-il entre le salaire qu'on accordait aux maîtres anciens, et la valeur que nous mettons à leurs ouvrages? Ils ont donné, pour un morceau de pain, telle composition que nous offririons inutilement de couvrir d'or. Le brocanteur ne vous lâchera pas un tableau du Corrége pour un sac d'argent dix fois aussi lourd que le sac de liards sous lequel un infâme cardinal le fit mourir[2].

Mais à quoi cela revient-il? me direz-vous. Qu'est-ce que l'histoire du Corrége et la vente des tableaux de M. de Julienne

1. Cette vente fut faite en 1767. Le tableau de Vernet que cite Diderot est sans doute *les Travaux d'un port de mer,* qui fut vendu 3,915 livres.

2. Antoine Allegri, dit *Le Corrége,* mourut en 1534, par suite d'une fièvre qu'il gagna à son retour de Parme, où il était allé recevoir le prix d'un tableau pour le dôme de la cathédrale. Le chapitre, peu reconnaissant, le lui avait payé 200 livres en monnaie de cuivre que *Le Corrége* eut l'empressement de porter à sa famille pendant la plus grande chaleur de l'été. (Br.)

ont de commun avec l'exposition publique et le Salon? vous allez l'entendre. L'homme habile, à qui l'homme riche demande un morceau qu'il puisse laisser à son enfant, à son héritier, comme un effet précieux, ne sera plus arrêté par mon jugement, par le vôtre, par le respect qu'il se portera à lui-même, par la crainte de perdre sa réputation : ce n'est plus pour la nation, c'est pour un particulier qu'il travaillera, et vous n'en obtiendrez qu'un ouvrage médiocre, et de nulle valeur. On ne saurait opposer trop de barrières à la paresse, à l'avidité, à l'infidélité; et la censure publique est une des plus puissantes. Ce serrurier, qui avait femme et enfants, qui n'avait ni vêtement ni pain à leur donner, et qu'on ne put jamais résoudre, à quelque prix que ce fût, à faire une mauvaise gâche, fut un enthousiaste très-rare. Je voudrais donc que M. le directeur des académies obtînt un ordre du roi, qui enjoignît, sous peine d'être exclu, à tout artiste, d'envoyer au Salon deux morceaux au moins, au peintre deux tableaux, au sculpteur une statue ou deux modèles. Mais ces gens, qui se moquent de la gloire de la nation, des progrès et de la durée de l'art, de l'instruction et de l'amusement publics, n'entendent rien à leur propre intérêt. Combien de tableaux seraient demeurés des années entières dans l'ombre de l'atelier, s'ils n'avaient point été exposés? Tel particulier va promener au Salon son désœuvrement et son ennui, qui y prend ou reconnaît en lui le goût de la peinture. Tel autre qui en a le goût, et n'y était allé chercher qu'un quart d'heure d'amusement, y laisse une somme de deux mille écus. Tel artiste médiocre s'annonce en un instant à toute la ville pour un habile homme. C'est là que cette si belle chienne d'Oudry, qui décore à droite notre synagogue[1], attendait le baron notre ami. Jusqu'à lui personne ne l'avait regardée; personne n'en avait senti le mérite; et l'artiste était désolé. Mais, mon ami, ne nous refusons pas au récit des procédés honnêtes. Cela vaut encore mieux que la critique ou l'éloge d'un tableau. Le baron voit cette chienne, l'achète; et à l'instant voilà tous ces dédaigneux amateurs furieux et jaloux. On vient; on l'obsède; on lui propose deux fois le prix de son tableau. Le baron va trouver l'artiste, et lui demande la permission de céder sa chienne à

1. La maison du baron d'Holbach. (Br.)

son profit[1]. « Non, monsieur; non, lui dit l'artiste. Je suis trop heureux que mon meilleur ouvrage appartienne à un homme qui en connaisse le prix. Je ne consens à rien, je n'accepterai rien; et ma chienne vous restera. »

Ah! mon ami, la maudite race que celle des amateurs! Il faut que je m'en explique, et que je me soulage, puisque j'en ai l'occasion. Elle commence à s'éteindre ici, où elle n'a que trop duré et fait trop de mal. Ce sont ces gens-là qui décident à tort et à travers des réputations; qui ont pensé faire mourir Greuze de douleur et de faim; qui ont des galeries qui ne leur coûtent guère; des lumières ou plutôt des prétentions qui ne leur coûtent rien; qui s'interposent entre l'homme opulent et l'artiste indigent; qui font payer au talent la protection qu'ils lui accordent; qui lui ouvrent ou ferment les portes; qui se servent du besoin qu'il a d'eux pour disposer de son temps; qui le mettent à contribution; qui lui arrachent à vil prix ses meilleures productions; qui sont à l'affût, embusqués derrière son chevalet; qui l'ont condamné secrètement à la mendicité, pour le tenir esclave et dépendant; qui prêchent sans cesse la modicité de fortune comme un aiguillon nécessaire à l'artiste et à l'homme de lettres, parce que, si la fortune se réunissait une fois aux talents et aux lumières, ils ne seraient plus rien; qui décrient et ruinent le peintre et le statuaire, s'il a de la hauteur et qu'il dédaigne leur protection ou leur conseil; qui le gênent, le troublent dans son atelier, par l'importunité de leur présence et l'ineptie de leurs conseils; qui le découragent, qui l'éteignent, et qui le tiennent tant qu'ils peuvent dans l'alternative cruelle de sacrifier ou son génie, ou sa fierté, ou sa fortune. J'en ai entendu, moi qui vous parle, un de ces hommes, le dos appuyé contre la cheminée de l'artiste, le condamner impudemment, lui et tous ses semblables, au travail et à l'indigence; et croire par la plus malhonnête compassion réparer les propos les plus malhonnêtes, en promettant l'aumône aux enfants de l'artiste qui l'écoutait[2]. Je me tus et je me reprocherai toute ma vie mon silence et ma patience.

1. Ce trait de générosité du baron d'Holbach est à ajouter à ce qui est dit de lui, t. III, p. 386, note. (Br.)

2. Quoiqu'il soit toujours dangereux de faire des suppositions, peut-être ne nous éloignons-nous pas trop du vrai en supposant qu'il s'agit ici de M. Watelet

Ce seul inconvénient suffirait pour hâter la décadence de l'art, surtout lorsque l'on considère que l'acharnement de ces amateurs contre les grands artistes va quelquefois jusqu'à procurer aux artistes médiocres le profit et l'honneur des ouvrages publics. Mais comment voulez-vous que le talent résiste et que l'art se conserve, si vous joignez à cette épidémie vermineuse la multitude de sujets perdus pour les lettres et pour les arts, par la juste répugnance des parents à abandonner leurs enfants à un état qui les menace d'indigence? L'art demande une certaine éducation; et il n'y a que les citoyens qui sont pauvres, qui n'ont presque aucune ressource, qui manquent de toute perspective, qui permettent à leurs enfants de prendre le crayon. Nos plus grands artistes sont sortis des plus basses conditions. Il faut entendre les cris d'une famille honnête, lorsqu'un enfant, entraîné par son goût, se met à dessiner ou à faire des vers. Demandez à un père, dont le fils donne dans l'un ou l'autre de ces travers: « Que fait votre fils? — Ce qu'il fait? il est perdu; il dessine, il fait des vers. » N'oubliez pas parmi les obstacles à la perfection et à la durée des beaux-arts, je ne dis pas la richesse d'un peuple, mais ce luxe qui dégrade les grands talents, en les assujettissant à de petits ouvrages, et les grands sujets en les réduisant à la bambochade; et pour vous en convaincre, voyez la *Vérité*, la *Vertu*, la *Justice*, la *Religion* ajustées par La Grenée, pour le boudoir d'un financier. Ajoutez à ces causes la dépravation des mœurs, ce goût effréné de galanterie universelle, qui ne peut supporter que les ouvrages du vice, et qui condamnerait un artiste moderne à la mendicité, au milieu de cent chefs-d'œuvre dont les sujets auraient été empruntés de l'histoire grecque ou romaine. On lui dira : « Oui; cela est beau, mais cela est triste; un homme qui tient sa main sur un brasier ardent, des chairs qui se consument, du sang qui dégoutte : ah fi! cela fait horreur; qui voulez-vous qui regarde cela? » Cependant on n'en parle pas moins chez ce peuple de l'imitation de la belle nature; et ces gens qui parlent sans cesse de l'imitation de la belle nature,

et de Greuze. On sait combien Diderot fut fâché (Salon de 1765) du choix qui avait été fait de Roslin au détriment de Greuze, pour le tableau représentant la *Famille de La Rochefoucauld*. Il nous semble que la phrase qui va suivre rappelle cet incident.

croient de bonne foi qu'il y a une belle nature subsistante, qu'elle est, qu'on la voit quand on veut, et qu'il n'y a qu'à la copier. Si vous leur disiez que c'est un être tout à fait idéal, ils ouvriraient de grands yeux, ou ils vous riraient au nez; et ces derniers seraient peut-être des artistes plus imbéciles que les premiers, en ce qu'ils n'entendraient pas davantage qu'eux, et qu'ils feraient les entendus.

Dussiez-vous, mon ami, me comparer à ces chiens de chasse mal disciplinés, qui courent indistinctement tout le gibier qui se lève devant eux; puisque le propos en est jeté, il faut que je le suive et que je me mette aux prises avec un de nos artistes les plus éclairés. Que cet artiste ironique hoche du nez quand je me mêlerai du technique de son métier, à la bonne heure; mais s'il me contredit, quand il s'agira de l'idéal de son art, il pourrait bien me donner ma revanche. Je demanderai donc à cet artiste : « Si vous aviez choisi pour modèle la plus belle femme que vous connussiez, et que vous eussiez rendu avec le plus grand scrupule tous les charmes de son visage, croiriez-vous avoir représenté la beauté? Si vous me répondez que oui, le dernier de vos élèves vous démentira, et vous dira que vous avez fait un portrait. Mais s'il y a un portrait du visage, il y a un portrait de l'œil, il y a un portrait du cou, de la gorge, du ventre, du pied, de la main, de l'orteil, de l'ongle : car, qu'est-ce qu'un portrait, sinon la représentation d'un être quelconque individuel ? Et si vous ne reconnaissez pas aussi promptement, aussi sûrement, à des caractères aussi certains, l'ongle portrait que le visage portrait, ce n'est pas que la chose ne soit, c'est que vous l'avez moins étudiée ; c'est qu'elle offre moins d'étendue; c'est que ses caractères d'individualité sont plus petits, plus légers et plus fugitifs. Mais vous m'en imposez, vous vous en imposez à vous-même, et vous en savez plus que vous ne dites. Vous avez senti la différence de l'idée générale et de la chose individuelle jusque dans les moindres parties, puisque vous n'oseriez pas m'assurer, depuis le moment où vous prîtes le pinceau jusqu'à ce jour, de vous être assujetti à l'imitation rigoureuse d'un cheveu. Vous y avez ajouté, vous en avez supprimé; sans quoi vous n'eussiez pas fait une image première, une copie de la vérité, mais un portrait ou une copie de copie, φαντάσματος, οὐκ ἀληθείας, *le fantôme et non la chose;* et vous

n'auriez été qu'au troisième rang, puisqu'entre la vérité et votre ouvrage, il y aurait eu la vérité ou le prototype, son fantôme subsistant qui vous sert de modèle, et la copie que vous faites de cette ombre mal terminée de ce fantôme. Votre ligne n'eût pas été la véritable ligne, la ligne de beauté, la ligne idéale, mais une ligne quelconque altérée, déformée, portraitique, individuelle; et Phidias aurait dit de vous : τρίτος ἐστι ἀπὸ τῆς καλῆς γυναικὸς καὶ ἀληθείας, *vous n'êtes qu'au troisième rang après la belle femme et la beauté*; et il aurait dit vrai : il y a entre la vérité et son image, la belle femme individuelle qu'il a choisie pour modèle. — Mais, me dira l'artiste qui réfléchit avant que de contredire, où est donc le vrai modèle, s'il n'existe ni en tout ni en partie dans la nature; et si l'on peut dire de la plus petite et du meilleur choix, φαντάσματος, οὐκ ἀληθείας ? » A cela, je répliquerai, « Et quand je ne pourrais pas vous l'apprendre, en auriez-vous moins senti la vérité de ce que je vous ai dit ? En serait-il moins vrai que pour un œil microscopique, l'imitation rigoureuse d'un ongle, d'un cheveu, ne fût un portrait? Mais je vais vous montrer que vous avez cet œil, et que vous vous en servez sans cesse. Ne convenez-vous pas que tout être, surtout animé, a ses fonctions, ses passions déterminées dans la vie; et qu'avec l'exercice et le temps, ces fonctions ont dû répandre sur toute son organisation une altération si marquée quelquefois, qu'elle ferait deviner la fonction? Ne convenez-vous pas que cette altération n'affecte pas seulement la masse générale; mais qu'il est impossible qu'elle affecte la masse générale, sans affecter chaque partie prise séparément? Ne convenez-vous pas que, quand vous avez rendu fidèlement, et l'altération propre à la masse, et l'altération conséquente de chacune de ses parties, vous avez fait le portrait? Il y a donc une chose qui n'est pas celle que vous avez peinte, et une chose que vous avez peinte qui est entre le modèle premier et votre copie...

— Mais où est le modèle premier? ..

— Un moment, de grâce, et nous y viendrons peut-être. Ne convenez-vous pas encore que les parties molles intérieures de l'animal, les premières développées, disposent de la forme des parties dures? Ne convenez-vous pas que cette influence est générale sur tout le système? Ne convenez-vous pas qu'indépendamment des fonctions journalières et habituelles qui

auraient bientôt gâté ce que Nature aurait supérieurement fait, il est impossible d'imaginer, entre tant de causes qui agissent et réagissent dans la formation, le développement, l'accroissement d'une machine aussi compliquée, un équilibre si rigoureux et si continu, que rien n'eût péché d'aucun côté, ni par excès, ni par défaut? Convenez que, si vous n'êtes pas frappé de ces observations, c'est que vous n'avez pas la première teinture d'anatomie, de physiologie, la première notion de la nature. Convenez du moins que, sur cette multitude de têtes dont les allées de nos jardins fourmillent un beau jour, vous n'en trouverez pas une dont un des profils ressemble à l'autre profil; pas une dont un des côtés de la bouche ne diffère sensiblement de l'autre côté; pas une qui, vue dans un miroir concave, ait un seul point pareil à un autre point. Convenez qu'il parlait en grand artiste et en homme de sens, ce Vernet, lorsqu'il disait aux élèves de l'école occupés de la caricature[1] : « Oui, ces plis sont « grands, larges et beaux; mais songez que vous ne les reverrez « plus. » Convenez donc qu'il n'y a et qu'il ne peut y avoir ni un animal entier subsistant, ni aucune partie de l'animal subsistant que vous puissiez prendre à la rigueur pour modèle premier. Convenez donc que ce modèle est purement idéal, et qu'il n'est emprunté directement d'aucune image individuelle de Nature, dont la copie scrupuleuse vous soit restée dans l'imagination, et que vous puissiez appeler derechef, arrêter sous vos yeux et recopier servilement, à moins que vous ne veuillez vous faire portraitiste. Convenez donc que, quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui peut être. Convenez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement en ce que le portraitiste rend fidèlement Nature comme elle est, et se fixe par goût au troisième rang; et que vous qui cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second.

— Vous m'embarrassez; mais tout cela n'est que de la métaphysique.

— Eh! grosse bête, est-ce que ton art n'a pas sa métaphy-

1. A l'école, une fois la semaine, les élèves s'assemblent. Un d'eux sert de modèle. Son camarade le pose et l'enveloppe ensuite d'une pièce d'étoffe blanche, la drapant le mieux qu'il peut; et c'est là ce qu'on appelle faire la caricature. (D.)

sique? Est-ce que cette métaphysique, qui a pour objet la nature, la belle nature, la vérité, le premier modèle auquel tu te conformes sous peine de n'être qu'un portraitiste, n'est pas la plus sublime métaphysique? Laisse là ce reproche que les sots, qui ne pensent point, font aux hommes profonds qui pensent. . .

— Tenez, sans m'alambiquer tant l'esprit, quand je veux faire une statue de belle femme, j'en fais déshabiller un grand nombre; toutes m'offrent de belles parties et des parties difformes; je prends de chacune ce qu'elles ont de beau.

— Et à quoi le reconnais-tu?

— Mais à la conformité avec l'antique, que j'ai beaucoup étudié.

— Et si l'antique n'était pas, comment t'y prendrais-tu? Tu ne me réponds pas. Écoute-moi donc, car je vais tâcher de t'expliquer comment les Anciens, qui n'avaient pas d'antiques, s'y sont pris; comment tu es devenu ce que tu es, et la raison d'une routine bonne ou mauvaise que tu suis sans en avoir jamais recherché l'origine. Si ce que je te disais tout à l'heure est vrai, le modèle le plus beau, le plus parfait d'un homme ou d'une femme, serait un homme ou une femme supérieurement propre à toutes les fonctions de la vie, et parvenu à l'âge du plus entier développement, sans en avoir exercé aucune. Mais comme la nature ne nous montre nulle part ce modèle, ni total ni partiel; comme elle produit tous ses ouvrages viciés; comme les plus parfaits qui sortent de son atelier ont été assujettis à des conditions, des fonctions, des besoins qui les ont encore déformés; comme, par la seule nécessité sauvage de se conserver et de se reproduire, ils se sont éloignés de plus en plus de la vérité, du modèle premier, de l'image intellectuelle, en sorte qu'il n'y a point, qu'il n'y eut jamais, et qu'il ne peut jamais y avoir ni un tout, ni par conséquent une seule partie d'un tout qui n'ait souffert; sais-tu, mon ami, ce que tes plus anciens prédécesseurs ont fait? Par une longue observation, par une expérience consommée, par la comparaison des organes avec leurs fonctions naturelles, par un tact exquis, par un goût, un instinct, une sorte d'inspiration donnée à quelques rares génies, peut-être par un projet, naturel à un idolâtre, d'élever l'homme au-dessus de sa condition, et de lui imprimer un caractère divin, un caractère exclusif de toutes les servitudes de notre vie chétive, pauvre, mesquine et misérable, ils ont commencé par

sentir les grandes altérations, les difformités les plus grossières, les grandes souffrances. Voilà le premier pas qui n'a proprement réformé que la masse générale du système animal, ou quelques-unes de ses portions principales. Avec le temps, par une marche lente et pusillanime, par un long et pénible tâtonnement, par une notion sourde, secrète, d'analogie, le résultat d'une infinité d'observations successives dont la mémoire s'éteint et dont l'effet reste, la réforme s'est étendue à de moindres parties, de celles-ci à de moindres encore, et de ces dernières aux plus petites, à l'ongle, à la paupière, aux cils, aux cheveux, effaçant sans relâche et avec une circonspection étonnante les altérations et difformités de Nature viciée, ou dans son origine, ou par les nécessités de sa condition, s'éloignant sans cesse du portrait, de la ligne fausse, pour s'élever au vrai modèle idéal de la beauté, à la ligne vraie; ligne vraie, modèle idéal de la beauté, qui n'exista nulle part que dans la tête des Agasias, des Raphaël, des Poussin, des Puget, des Pigalle, des Falconet; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, dont les artistes subalternes ne puisent des notions incorrectes, plus ou moins approchées, que dans l'antique ou dans les ouvrages incorrects de la nature; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, que ces grands maîtres ne peuvent inspirer à leurs élèves aussi rigoureusement qu'ils la conçoivent; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, au-dessus de laquelle ils peuvent s'élancer en se jouant, pour produire le chimérique : le Sphinx, le Centaure, l'Hippogriffe, le Faune, et toutes les natures mêlées; au-dessous de laquelle ils peuvent descendre pour produire les différents portraits de la vie, la charge, le monstre, le grotesque, selon la dose de mensonge qu'exige leur composition et l'effet qu'ils ont à produire; en sorte que c'est presque une question vide de sens, que de chercher jusqu'où il faut se tenir approché ou éloigné du modèle idéal de la beauté, de la ligne vraie ; modèle idéal de la beauté, ligne vraie non traditionnelle, qui s'évanouit presque avec l'homme de génie; qui forme pendant un temps l'esprit, le caractère, le goût des ouvrages d'un peuple, d'un siècle, d'une école ; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, dont l'homme de génie aura la notion plus ou moins rigoureuse, selon le climat le gouvernement, les lois, les circonstances qui l'auront vu naître; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, qui se corrompt,

qui se perd et qui ne se retrouverait peut-être parfaitement chez un peuple, que par le retour à l'état de barbarie ; car c'est la seule condition où les hommes, convaincus de leur ignorance, puissent se résoudre à la lenteur du tâtonnement ; les autres restent médiocres, précisément parce qu'ils naissent, pour ainsi dire, savants. Serviles et presque stupides imitateurs de ceux qui les ont précédés, ils étudient la nature comme parfaite, et non comme perfectible ; ils vont la chercher, non pour approcher du modèle idéal et de la ligne vraie, mais pour approcher de plus près de la copie de ceux qui l'ont possédée. C'est du plus habile d'entre eux, que le Poussin a dit qu'il était un ange en comparaison des modernes, et un âne en comparaison des Anciens. Les imitateurs scrupuleux de l'antique ont sans cesse les yeux attachés sur le phénomène ; mais aucun d'eux n'en a la raison. Ils restent d'abord un peu au-dessous de leur modèle ; peu à peu ils s'en écartent davantage ; du quatrième degré de portraitiste, de copiste, ils se ravalent au centième. »

Mais, me direz-vous, il est donc impossible à nos artistes d'égaler jamais les Anciens ? Je le pense, du moins en suivant la route qu'ils tiennent, en n'étudiant la nature, en ne la recherchant, en ne la trouvant belle que d'après des copies antiques, quelque sublimes qu'elles soient, et quelque fidèle que puisse être l'image qu'ils en ont. Réformer la nature sur l'antique, c'est suivre la route inverse des Anciens qui n'en avaient point ; c'est toujours travailler d'après une copie. Et puis, mon ami, croyez-vous qu'il n'y ait aucune différence entre être de l'école primitive et du secret, partager l'esprit national, être animé de la chaleur, et pénétré des vues, des procédés, des moyens de ceux qui ont fait la chose, et voir simplement la chose faite ? croyez-vous qu'il n'y ait aucune différence entre Pigalle et Falconet à Paris, devant le *Gladiateur*, et Pigalle et Falconet dans Athènes, et devant Agasias ? C'est un vieux conte, mon ami, que pour former cette statue vraie ou imaginaire que les Anciens appelaient la règle, et que j'appelle le modèle idéal ou la ligne vraie, ils aient parcouru la nature, empruntant d'elle dans une infinité d'individus les plus belles parties dont ils composèrent un tout. Comment est-ce qu'ils auraient reconnu la beauté de ces parties ? De celles surtout qui, rarement exposées à nos yeux, telles que le ventre, le haut des reins, l'arti-

culation des cuisses ou des bras, où le *poco più* et le *poco menò* sont sentis par un si petit nombre d'artistes, ne tiennent pas le nom de belles de l'opinion populaire, que l'artiste trouve établie en naissant, et qui décide son jugement. Entre la beauté d'une forme et sa difformité, il n'y a que l'épaisseur d'un cheveu; comment avaient-ils acquis ce tact qu'il faut avoir, avant que de rechercher les formes les plus belles éparses, pour en composer un tout? Voilà ce dont il s'agit. Et quand ils eurent rencontré ces formes, par quel moyen incompréhensible les réunirent-ils? Qu'est-ce qui leur inspira la véritable échelle à laquelle il fallait les réduire? Avancer un pareil paradoxe, n'est-ce pas prétendre que ces artistes avaient la connaissance la plus profonde de la beauté, étaient remontés à son vrai modèle idéal, à la ligne de foi, avant que d'avoir fait une seule belle chose? Je vous déclare donc que cette marche est impossible, absurde. Je vous déclare que, s'ils avaient possédé le modèle idéal, la ligne vraie, dans leur imagination, ils n'auraient trouvé aucune partie qui les eût contentés à la rigueur. Je vous déclare qu'ils n'auraient été que portraitistes de celle qu'ils auraient servilement copiée. Je vous déclare que ce n'est point à l'aide d'une infinité de petits portraits isolés, qu'on s'élève au modèle original et premier ni de la partie, ni de l'ensemble et du tout; qu'ils ont suivi une autre voie, et que celle que je viens de prescrire est celle de l'esprit humain dans toutes ses recherches.

Je ne dis pas qu'une nature grossièrement viciée ne leur ait inspiré la première pensée de réforme, et qu'ils n'aient longtemps pris pour parfaites des natures dont ils n'étaient pas en état de sentir le vice léger, à moins qu'un génie rare et violent ne se soit élancé tout à coup du troisième rang, où il tâtonnait avec la foule, au second. Mais je prétends que ce génie s'est fait attendre, et qu'il n'a pu faire lui seul ce qui est l'ouvrage du temps et d'une nation entière. Je prétends que c'est dans cet intervalle du troisième rang, du rang de portraitiste de la plus belle nature subsistante, soit en tout, soit en partie, que sont renfermées toutes les manières possibles de faire avec éloge et succès, toutes les nuances imperceptibles du bien, du mieux et de l'excellent. Je prétends que tout ce qui est au-dessus est chimérique, et que tout ce qui est au-dessous est pauvre, mesquin, vicieux. Je prétends que, sans

recourir aux notions que je viens d'établir, on prononcera éternellement les mots d'exagération, de pauvre nature, de nature mesquine, sans en avoir d'idées nettes. Je prétends que la raison principale pour laquelle les arts n'ont pu, dans aucun siècle, chez aucune nation, atteindre au degré de perfection qu'ils ont eu chez les Grecs, c'est que c'est le seul endroit connu de la terre où ils ont été soumis au tâtonnement; c'est que, grâce aux modèles qu'ils nous ont laissés, nous n'avons jamais pu, comme eux, arriver successivement et lentement à la beauté de ces modèles; c'est que nous nous en sommes rendus plus ou moins servilement imitateurs, portraitistes, et que nous n'avons jamais eu que d'emprunt, sourdement, obscurément le modèle idéal, la ligne vraie; c'est que, si ces modèles avaient été anéantis, il y a tout à présumer qu'obligés comme eux à nous traîner d'après une nature difforme, imparfaite, viciée, nous serions arrivés comme eux à un modèle original et premier, à une ligne vraie qui aurait été bien plus nôtre qu'elle ne l'est et ne peut l'être; et, pour trancher le mot, c'est que les chefs-d'œuvre des Anciens me semblent faits pour attester à jamais la sublimité des artistes passés, et perpétuer à toute éternité la médiocrité des artistes à venir. J'en suis fâché; mais il faut que les lois inviolables de Nature s'exécutent; c'est que Nature ne fait rien par saut, et que cela n'est pas moins vrai dans les arts que dans l'univers.

Quelques conséquences que vous tirerez bien de là sans que je m'en mêle, c'est l'impossibilité confirmée par l'expérience de tous les temps et de tous les peuples, que les beaux-arts aient chez un même peuple, plusieurs beaux siècles; c'est que ces principes s'étendent également à l'éloquence, à la poésie, et peut-être aux langues. Le célèbre Garrick disait au chevalier de Chastellux : « Quelque sensible que Nature ait pu vous former, si vous ne jouez que d'après vous-même, ou la nature subsistante la plus parfaite que vous connaissiez, vous ne serez que médiocre.

— Médiocre! et pourquoi cela?

— C'est qu'il y a pour vous, pour moi, pour le spectateur, tel homme idéal possible qui, dans la position donnée, serait bien autrement affecté que vous. Voilà l'être imaginaire que vous devez prendre pour modèle. Plus fortement vous l'aurez

conçu; plus vous serez grand, rare, merveilleux et sublime.

— Vous n'êtes donc jamais vous?

— Je m'en garde bien. Ni moi, monsieur le chevalier, ni rien que je connaisse précisément autour de moi. Lorsque je m'arrache les entrailles, lorsque je pousse des cris inhumains; ce ne sont pas mes entrailles, ce ne sont pas mes cris, ce sont les entrailles, ce sont les cris d'un autre que j'ai conçu, et qui n'existe pas. »

Or, il n'y a, mon ami, aucune espèce de poëte à qui la leçon de Garrick ne convienne. Son propos bien réfléchi, bien approfondi, contient le *secundus a natura* et le *tertius ab idea* de Platon, le germe et la preuve de tout ce que j'ai dit. C'est que les modèles, les grands modèles, si utiles aux hommes médiocres, nuisent beaucoup aux hommes de génie.

Après cette excursion, à laquelle, vraie ou fausse, peu d'autres que vous seront tentés de donner toute l'attention qu'elle mérite, parce que peu saisiront la différence d'une nation qu'on fait ou qui se fait d'elle-même, je passe au Salon ou aux différentes productions que nos artistes y ont exposées cette année. Je vous ai prévenu sur ma stérilité, ou plutôt sur l'état d'épuisement où les Salons précédents m'ont réduit; mais ce que vous perdrez du côté des écarts, des vues, des principes, des réflexions, je tâcherai de vous le rendre par l'exactitude des descriptions, et l'équité des jugements. Entrons donc dans ce sanctuaire. Regardons; regardons longtemps; sentons et jugeons. Surtout, mon ami, comme il faut que je me taise ou que je parle selon la franchise de mon caractère, monsieur le maître de la boutique du *Houx toujours vert*, obtenez de vos pratiques le serment solennel de la réticence. Je ne veux contrister personne, ni l'être à mon tour. Je ne veux pas ajouter à la nuée de mes ennemis une nuée de surnuméraires. Dites que les artistes s'irritent facilement,

. . . . Genus irritabile vatum.

HORAT. *Epistol.*, lib. II, epist. II.

Dites que, dans leur colère, ils sont plus violents et plus dangereux que les guêpes. Dites que je ne veux pas être exposé aux guêpes. Dites que je manquerais à l'amitié et à la con-

fiance de la plupart d'entre eux. Dites que ces papiers me donneraient un air de méchanceté, de fausseté, de noirceur et d'ingratitude. Dites que les préjugés nationaux n'étant pas plus respectés dans mes lignes, que les mauvaises manières de peindre; les vices des grands, que les défauts des artistes; les extravagances de la société, que celles de l'Académie, il y a de quoi perdre cent hommes mieux étayés que moi. Dites que, s'il arrivait qu'un petit service, qui vous est rendu par l'amitié, devînt pour moi la source de quelque grand chagrin, vous ne vous en consoleriez jamais. Dites que, tout inconvénient à part, il faut être fidèle au pacte qu'on a consenti. Présentez mon très-humble respect à Mme la princesse de Nassau-Saarbruck, et envoyez-lui toujours des papiers qui l'amusent. La première fois, mon ami, nous épousseterons Michel Van Loo.

Sine ira et studio quorum caussas procul habeo.
TACIT. *Annal.* lib. I, cap. I.

Voici mes critiques et mes éloges. Je loue, je blâme, d'après ma sensation particulière, qui ne fait pas loi. Dieu ne demanderait de nous que la sincérité avec nous-mêmes. Les artistes voudront bien n'être pas plus exigeants. On a bientôt dit : « Cela est beau; cela est mauvais; » mais la raison du plaisir ou du dégoût se fait quelquefois attendre; et je suis commandé par un diable d'homme, qui ne lui donne pas le temps de venir. Priez Dieu pour la conversion de cet homme-là; et, le front incliné devant la porte du Salon, faites amende honorable à l'Académie des jugements inconsidérés que je vais porter.

MICHEL VAN LOO.

1. LA PEINTURE ET LA SCULPTURE[1].

Ce n'est pas Carle, c'est Michel. Carle est mort. Il y a de Michel deux ovales représentant, l'un la *Peinture*, l'autre la *Sculpture*.

1. Deux tableaux ovales de 3 pieds 8 pouces de large sur 3 pieds 1 pouce de haut.

La *Sculpture* est assise. On la voit de face, la tête coiffée à la romaine, le regard assuré, le bras droit retourné, et le dos de la main appuyé sur la hanche; l'autre bras posé sur la selle à modeler, l'ébauchoir à la main. Il y a sur la selle un buste commencé.

Pourquoi ce caractère de majesté? Pourquoi ce bras sur la hanche? Cette attitude d'atelier cadre-t-elle bien avec l'air de noblesse? Supprimez la selle, l'ébauchoir et le buste; et vous prendrez la figure symbolique d'un art pour une impératrice.

Mais elle impose. — D'accord. — Mais ce bras retourné et ce poignet appuyé sur la hanche donne de la noblesse, et marque le repos. — Donne de la noblesse, si vous voulez. Marque le repos, certainement. — Mais, cent fois le jour, l'artiste prend cette position, soit que la lassitude suspende son travail, soit qu'il s'en éloigne pour en juger l'effet. — Ce que vous dites, je l'ai vu. Que s'ensuit-il? en est-il moins vrai que tout symbole doit avoir un caractère propre et distinctif? que si vous approuvez cette *Sculpture* impératrice, vous blâmerez du moins cette *Peinture* bourgeoise, qui lui fait pendant? — Cette première est de bonne couleur. — Peut-être un peu sale. — Très-bien drapée, d'une grande correction de dessin, d'un assez bon effet. — Passons, passons; mais n'oublions pas que l'artiste qui traite ces sortes de sujets s'en tient à l'imitation de Nature ou se jette dans l'emblème, et que ce dernier parti lui impose la nécessité de trouver une expression de génie, une physionomie unique, originale et d'état, l'image énergique et forte d'une qualité individuelle. Voyez cette foule d'esprits incoercibles et véloces sortis de la tête de Bouchardon et accourant à la voix d'*Ulysse qui évoque l'ombre de Tirésias*[1]; voyez ces *Naïades* abandonnées, molles et fluantes de Jean Goujon. Les eaux de la fontaine des Innocents ne coulent pas mieux. Les symboles serpentent comme elles. Voyez un certain amour de Van Dyck. C'est un enfant; mais quel enfant! c'est le maître des hommes; c'est le maître des dieux. On dirait qu'il brave le ciel et qu'il menace la terre. C'est le *quos ego* du poëte, rendu pour la première fois.

Et puis, je vous le demande, n'aimeriez-vous pas mieux

1. Cet exemple, que Diderot a déjà cité et qu'il citera encore, est un dessin.

cette tête coiffée d'humeur, sa draperie lâche et moins arrangée, et son regard attaché sur le buste?

La *Peinture* de Michel est assise devant son chevalet; on la voit de profil. Elle a la palette et le pinceau à la main. Elle travaille; elle est commune d'expression. Rien de cette chaleur du génie qui crée. Elle est grise; elle est fade; la touche en est molle, molle, molle.

Après ces deux morceaux viennent des portraits sans nombre, à les compter tous; quelques portraits, à ne compter que les bons.

Celui du *Cardinal de Choiseul* [1] est sage, ressemblant, bien assis, bien de chair; on ne saurait mieux posé ni mieux habillé; c'est la nature et la vérité même. Ce sont ces vêtements-là qui n'ont pas été mannequinés. Plus on a de goût et de vrai goût, plus on regarde ce cardinal. Il rappelle ces cardinaux et ces papes de Jules Romain, de Raphaël et de Van Dyck, qu'on voit dans les premières pièces du Palais-Royal [2]. Sa fourrure n'est pas autrement chez le fourreur.

3. L'ABBÉ DE BRETEUIL.

L'*Abbé de Breteuil* tout aussi ressemblant, plus éclatant de couleur : mais moins vigoureux, moins sage, moins harmonieux. Du reste, l'air facile et dégagé d'un abbé grand seigneur et paillard.

8. M. DIDEROT [3].

Moi. J'aime Michel; mais j'aime encore mieux la vérité. Assez ressemblant; il peut dire à ceux qui ne le reconnaissent pas, comme le jardinier de l'opéra-comique : « C'est qu'il ne m'a jamais vu sans perruque. » Très-vivant; c'est sa douceur, avec sa vivacité; mais trop jeune, tête trop petite, joli comme une femme, lorgnant, souriant, mignard, faisant le petit bec, la bouche en cœur; rien de la sagesse de couleur du *Cardinal de Choiseul*; et puis un luxe de vêtement à ruiner le pauvre litté-

1. N° 2.
2. Se voient aujourd'hui au Musée. (Br.)
3. Gravé in-folio par Henriquez et reproduit en couleur par Alix. Ce tableau est conservé dans la famille de Vandeul.

rateur, si le receveur de la capitation vient à l'imposer sur sa robe de chambre [1]. L'écritoire, les livres, les accessoires aussi bien qu'il est possible, quand on a voulu la couleur brillante et qu'on veut être harmonieux. Pétillant de près, vigoureux de loin, surtout les chairs. Du reste, de belles mains bien modelées, excepté la gauche qui n'est pas dessinée. On le voit de face; il a la tête nue; son toupet gris, avec sa mignardise, lui donne l'air d'une vieille coquette qui fait encore l'aimable; la position d'un secrétaire d'État et non d'un philosophe. La fausseté du premier moment a influé sur tout le reste. C'est cette folle de madame Van Loo qui venait jaser avec lui, tandis qu'on le peignait, qui lui a donné cet air-là, et qui a tout gâté. Si elle s'était mise à son clavecin, et qu'elle eût préludé ou chanté,

Non ha ragione, ingrato,
Un core abbandonato,

ou quelque autre morceau du même genre, le philosophe sensible eût pris un tout autre caractère; et le portrait s'en serait ressenti. Ou mieux encore, il fallait le laisser seul, et l'abandonner à sa rêverie. Alors sa bouche se serait entr'ouverte, ses regards distraits se seraient portés au loin, le travail de sa tête, fortement occupée, se serait peint sur son visage; et Michel eût fait une belle chose. Mon joli philosophe, vous me serez à jamais un témoignage précieux de l'amitié d'un artiste, excellent artiste, plus excellent homme. Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu'ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce riant, mignon, efféminé, vieux coquet-là? Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste; mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là. J'avais un grand front, des yeux très-vifs, d'assez grands traits, la tête tout à fait du caractère d'un ancien orateur, une bonhomie qui touchait de bien près à la bêtise, à la rusticité des anciens temps. Sans l'exagération de tous les traits dans la gravure

1. Sans doute celle dont il est question dans les *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, t. IV. La date paraît concorder avec celle du don fait par Mme Geoffrin au philosophe.

qu'on a faite d'après le crayon de Greuze [1], je serais infiniment mieux. J'ai un masque qui trompe l'artiste; soit qu'il y ait trop de choses fondues ensemble; soit que, les impressions de mon âme se succédant très-rapidement et se peignant toutes sur mon visage, l'œil du peintre ne me retrouvant pas le même d'un instant à l'autre, sa tâche devienne beaucoup plus difficile qu'il ne la croyait. Je n'ai jamais été bien fait que par un pauvre diable appelé Garand [2], qui m'attrapa, comme il arrive à un sot qui dit un bon mot. Celui qui voit mon portrait par Garand, me voit. *Ecco il vero Pulcinella* [3]. M. Grimm l'a fait graver; mais il ne le communique pas. Il attend toujours une inscription [4] qu'il n'aura que quand j'aurai produit quelque chose qui m'immortalise. — Et quand l'aura-t-il? — Quand? demain peut-être; et qui sait ce que je puis? Je n'ai pas la conscience d'avoir encore employé la moitié de mes forces. Jusqu'à présent, je n'ai que baguenaudé. J'oubliais parmi les bons portraits de moi, le buste de mademoiselle Collot; surtout le dernier [5], qui

1. Ce profil de Greuze au pastel, qui appartient aujourd'hui à M. Walferdin, a été fort souvent gravé. Diderot veut parler ici de la gravure qu'en a faite Saint-Aubin en 1766.

2. Garand était membre de l'Académie de Saint-Luc. Le portrait qu'il a fait de Diderot a été gravé par Chenu. C'est celui qui est reproduit dans notre édition. Peut-être faut-il souscrire au jugement que porte Diderot sur son talent comme peintre, mais il y a de lui quelques eaux-fortes, entre autres les portraits de l'abbé de Lattaignant, de Marivaux, etc., qui prouvent qu'il n'était point maladroit dans ce genre. Quand il ne gravait pas lui-même, c'était Chenu qui gravait d'après lui.

3. Allusion à une anecdote souvent citée depuis que Diderot l'a rapportée dans ses *Lettres à Mlle Voland:* anecdote où un moine vénitien, pour détourner les badauds amassés autour d'un polichinelle, leur crie en leur montrant le crucifix : « Le polichinelle qui vous rassemble n'est qu'un sot, le seul, le vrai polichinelle, le voilà! »

4. Il n'y eut jamais d'inscription ajoutée à ce portrait. L'exemplaire qu'en possède M. Walferdin en porte cependant une, mais manuscrite, ainsi conçue :

Il eut de grands amis et quelques bas jaloux.
Le soleil plaît à l'aigle et blesse les hiboux.
Par le La Fontaine du XVIIIe siècle.

Cette signature énigmatique peut désigner l'abbé Le Monnier; mais on ne saurait l'affirmer. Entre autres inscriptions proposées, en voici une tirée de la *Décade philosophique*, et signée Boulard :

Romancier, philosophe, enthousiaste et fin,
Diderot égala Bacon et l'Arétin.

5. Le premier est à l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Nous renvoyons, pour les autres portraits de Diderot, à la notice iconographique qui accompagnera notre édition.

appartient à M. Grimm, mon ami. Il est bien, il est très-bien; il a pris chez lui la place d'un autre, que son maître M. Falconet avait fait, et qui n'était pas bien. Lorsque Falconet eut vu le buste de son élève, il prit un marteau, et cassa le sien devant elle. Cela est franc et courageux. Ce buste en tombant en morceaux sous le coup de l'artiste, mit à découvert deux belles oreilles qui s'étaient conservées entières sous une indigne perruque dont madame Geoffrin m'avait fait affubler après coup. M. Grimm n'avait jamais pu pardonner cette perruque à madame Geoffrin. Dieu merci, les voilà réconciliés; et ce Falconet, cet artiste si peu jaloux de la réputation dans l'avenir, ce contempteur si déterminé de l'immortalité, cet homme si *disrespectueux* de la postérité, délivré du souci de lui transmettre un mauvais buste. Je dirai cependant de ce mauvais buste, qu'on y voyait les traces d'une peine d'âme secrète dont j'étais dévoré, lorsque l'artiste le fit. Comment se fait-il que l'artiste manque les traits grossiers d'une physionomie qu'il a sous les yeux, et fasse passer sur sa toile ou sur sa terre glaise les sentiments secrets, les impressions cachées au fond d'une âme qu'il ignore? La Tour avait fait le portrait d'un ami. On dit à cet ami qu'on lui avait donné un teint brun qu'il n'avait pas. L'ouvrage est rapporté dans l'atelier de l'artiste, et le jour pris pour le retoucher. L'ami arrive à l'heure marquée. L'artiste prend ses crayons. Il travaille, il gâte tout; il s'écrie : « J'ai tout gâté. Vous avez l'air d'un homme qui lutte contre le sommeil; » et c'était en effet l'action de son modèle, qui avait passé la nuit à côté d'un parente indisposée.

4. MADAME LA PRINCESSE DE CHIMAY.
5. M. LE CHEVALIER DE FITZ-JAMES, SON FRÈRE.

Vous êtes mauvais, parfaitement mauvais; vous êtes plats, mais parfaitement plats; au garde-meuble! Point de nuances, point de passages, nulles teintes dans les chairs. Princesse, dites-moi, ne sentez-vous pas combien ce rideau que vous tirez est lourd? Il est difficile de dire lequel du frère et de la sœur est le plus raide et le plus froid.

10. NOTRE AMI COCHIN.

Il est vu de profil. Si la figure était achevée, les jambes s'en iraient sur le fond. Il a le bras passé sur le dos d'une chaise de paille ; l'attitude est bien pittoresque ; il est ressemblant ; il est fin ; il va dire une ordure ou une malice. Si l'on compare ce portrait de Van Loo, avec les portraits que Cochin a faits de lui-même, on connaîtra la physionomie qu'on a, et celle qu'on voudrait avoir. Du reste, celui-ci est assez bien peint; mais il n'approche de près ni de loin du *Cardinal de Choiseul.*

Les autres portraits de Michel sont si médiocres, qu'on ne les croirait pas du même maître. D'où vient cette inégalité qui, dans un intervalle de temps assez court, touche les deux extrêmes du bon et du mauvais? Le talent serait-il si journalier? y aurait-il des figures ingrates? Je l'ignore. Ce que je sais, ce que je vois, c'est qu'il n'y a guère de physionomies plus déplaisantes, plus hideuses que celle de l'oculiste Demours, et que La Tour n'a pas fait un plus beau portrait ; c'est à faire détourner la tête à une femme grosse, et à faire dire à une élégante, « Ah l'horreur! » Je crois que la santé y entre pour beaucoup.

Le *Petit jeune homme en pied,* habillé à l'ancienne mode d'Angleterre, est très-beau de draperie, de position naturelle et aisée ; charmant par sa simplicité, son ingénuité ; d'une belle palette ; satin et bottes à ravir ; étoffes qui ne sont pas plus vraies dans le magasin de soieries. Très-beau morceau ; tout à fait à la manière de Van Dyck. Il est de quatre pieds sept pouces de haut, sur deux pieds trois pouces de large.

Michel Van Loo est vraiment un artiste ; il entend la grande machine ; témoin quelques tableaux de famille, où les figures sont grandes comme nature, et louables par toutes les parties de la peinture. Celui-ci est bien l'inverse de La Grenée. Son talent s'étend en raison de la grandeur de son cadre. Convenons toutefois qu'il ne sait pas rendre la finesse de la peau des femmes ; que pour toute cette variété de teintes que nous y voyons, il n'a que du blanc, du rouge et du gris, et qu'il réussit mieux aux portraits d'hommes. Je l'aime, parce qu'il est simple et honnête, parce que c'est la douceur et la bienfaisance personnifiées. Personne n'a plus que lui la physionomie de son âme. Il avait un ami en Espagne. Il prit envie à cet ami d'équi-

per un vaisseau. Michel lui confia toute sa fortune. Le vaisseau fait naufrage; la fortune confiée fut perdue, et l'ami noyé. Michel apprend ce désastre, et le premier mot qui lui vient à la bouche, c'est : *J'ai perdu un bon ami.* Cela vaut bien un bon tableau.

Mais laissons là la peinture, mon ami; et faisons un peu de morale. Pourquoi le récit de ces actions nous saisit-il l'âme subitement, de la manière la plus forte et la moins réfléchie; et pourquoi laissons-nous apercevoir aux autres toute l'impression que nous en recevons? Croire avec Hutcheson, Smith et d'autres[1], que nous ayons un sens moral propre à discerner le bon et le beau, c'est une vision dont la poésie peut s'accommoder, mais que la philosophie rejette. Tout est expérimental en nous. L'enfant voit de bonne heure que la politesse le rend agréable aux autres; et il se plie à ses singeries. Dans un âge plus avancé, il saura que ces démonstrations extérieures promettent de la bienfaisance et de l'humanité. Au récit d'une grande action, notre âme s'embarrasse, notre cœur s'émeut, la voix nous manque, nos larmes coulent. Quelle éloquence! quel éloge! On a excité notre admiration. On a mis en jeu notre sensibilité; nous montrons cette sensibilité; c'est une si belle qualité! Nous invitons fortement les autres à être grands; nous y avons tant d'intérêt! Nous aimons mieux encore réciter une belle action que la lire seul. Les larmes qu'elle arrache de nos yeux, tombent sur les feuillets froids d'un livre; elles n'exhortent personne; elles ne nous recommandent à personne; il nous faut des témoins vivants. Combien de motifs secrets et compliqués dans notre blâme et nos éloges! Le pauvre, qui ramasse un louis, ne voit pas tout à coup tous les avantages de sa trouvaille; il n'en est pas moins vivement affecté. Nos habitudes sont prises de si bonne heure, qu'on les appelle naturelles, innées; mais il n'y a rien de naturel, rien d'inné que des fibres plus flexibles, plus raides, plus ou moins mobiles, plus ou moins disposées à osciller. Est-ce un bonheur? est-ce un malheur, que de sentir vivement? Y a-t-il plus de biens que de maux dans la vie? Sommes-nous plus malheureux par le mal, qu'heureux par le bien? Toutes questions qui ne diffèrent que dans les termes.

1. Voyez *Recherches philosophiques sur le beau*, t. X.

HALLÉ.

Il règne ici une secte de faiseurs de pointes, dont M. le chevalier de Chastellux est un des premiers apôtres; elles sont si mauvaises, que c'est presque un des caractères d'un bon esprit que de ne pas les entendre. Un jour, Wilkes disait au chevalier : « Chevalier, *ô quantum est in* REBUS *inane;* le rébus est une chose bien vide. » Le fils de Vernet[1] est un des pointus les plus redoutables; il entre au Salon; il voit deux tableaux : il demande de qui ils sont : on lui répond, de Hallé; et il ajoute, *vous-en.* Allez-vous-en : cela est aussi bien jugé que mal dit. Je vous le répète sans pointe, monsieur Hallé, si vous n'en savez pas faire davantage, allez-vous-en.

13. MINERVE CONDUISANT LA PAIX A L'HOTEL DE VILLE[2].

Énorme composition, énorme sottise. Imaginez au milieu d'une grande salle une table carrée. Sur cette table, une petite écritoire de cabinet, et un petit portefeuille d'académie. Autour, le Prévôt des marchands, ou une monstrueuse femme grosse déguisée, tout l'échevinage, tout le gouvernement de la ville, une multitude de longs rabats, de perruques effrayantes, de volumineuses robes rouges et noires, tous ces gens debout, parce qu'ils sont honnêtes, et tous les yeux tournés vers l'angle supérieur droit de la scène, où Minerve descend accompagnée d'une petite Paix, que l'immensité du lieu et des autres personnages achève de rapetisser. Cette rapetissée et petite Paix laisse tomber, d'une corne d'abondance, des fleurs sur quelques génies des sciences et des arts, et sur leurs attributs.

Pour vaincre la platitude de tous ces personnages, il aurait fallu l'idéal le plus étonnant, le faire le plus merveilleux; et M. Hallé n'a ni l'un ni l'autre. Aussi sa composition est-elle aussi maussade qu'elle pouvait l'être : c'est une véritable charge; c'est encore une esquisse tristement coloriée; c'est un tableau

1. Carlo Vernet aurait donc commencé bien jeune sa carrière de *joueur de mots.* Né en 1758, il avait alors à peine neuf ans.

2. Ce tableau devait être placé dans la grande salle de l'Hôtel de ville; il avait 14 pieds de large sur 10 pieds de haut.

à moitié peint, sur lequel on a passé un glacis. Toutes ces figures vaporeuses, vagues, soufflées, ressemblent à celles que le hasard ou notre imagination ébauche dans les nuées. Il n'y a pas jusqu'à la salle et à son architecture grisâtre et nébuleuse, qui ne puisse se prendre pour un château en l'air. Ces échevins ne sont que des sacs de laine; ou des colosses ridicules de crème fouettée; ou, si vous l'aimez mieux, c'est comme si l'artiste avait laissé, une nuit d'hiver, sa toile exposée dans sa cour, et qu'il eût neigé dessus toute cette composition. Cela se fondra au premier rayon du soleil; cela se brouillera au premier coup de vent; cela va se dissiper par pièces, comme la robe du commissaire de la *Soirée des Boulevards*[1].

On dirait que M. le Prévôt des marchands invite Minerve et la Paix à prendre du chocolat. Toutes les têtes de la même touche, et coulées dans le même creux; les robes rouges bien symétriquement distribuées entre les robes noires; Minerve crue de ton; Génies d'un vert jaunâtre. Même couleur aux fleurs; elles sont lourdement touchées, et sans finesse. Monotonie si générale du reste, si insupportable, qu'on ne saurait y tenir un peu de temps, sans avoir envie de bâiller. Autour de la Minerve, ce n'est pas un nuage, c'est une petite fumée ou vapeur gris de lin; et les figures qu'elle soutient sont tournées, contournées, mesquines, maniérées, sans noblesse. Ces fleurettes jetées devant ces gros et lourds ventres de personnages, rappellent, malgré qu'on en ait, le proverbe, *margaritas ante porcos*. Et ces marmots à physionomie commune, mal groupés, mal dessinés, vous les appelez des Génies? Ah! monsieur Hallé, vous n'en avez jamais vu. Les attributs dispersés sur le tapis sont sans intelligence et sans goût.

Dans ce mauvais tableau, il y a pourtant de la perspective, et les figures fuient bien du côté de la porte du fond. Il y a un autre mérite, que peu d'artistes auraient eu, et que beaucoup moins de spectateurs auraient senti; c'est dans une multitude de figures, toutes debout, toutes vêtues de même, toutes rangées autour d'une table carrée, toutes les yeux attachés vers le même point de la toile, des positions naturelles, des mouvements de bras, de jambes, de tête, de corps, si variés, si simples,

1. Comédie en un acte, de Favart.

si imperceptibles, que tout y contraste; mais de ce contraste, inspiré par l'organisation particulière de chaque individu, par sa place, par son ensemble; de ce contraste non étudié, non académique; de ce contraste de nature : ces vilaines figures ont je ne sais quoi de coulant, de fluant, depuis la tête aux pieds, qui achève par sa vérité de faire sortir le ridicule des grosses têtes, des grosses perruques et des gros ventres. C'est le cérémonial et l'étiquette, qui fagotent ces gens-là comme vous les voyez. Une ligne d'exagération de plus, et vous auriez eu une assemblée de figures à Callot, qui vous auraient fait tenir les côtés de rire. Rien ne serait plus aisé, avec un peu de verve, que d'en faire une excellente chose en ce genre : tout s'y prête.

14. LA FORCE DE L'UNION, OU LA FLÈCHE ROMPUE PAR LES PLUS JEUNES DES ENFANTS DE SCILURUS; ET LE FAISCEAU DE FLÈCHES RÉSISTANT A L'EFFORT DES AINÉS RÉUNIS[1].

Belle leçon du roi des Scythes expirant! Jamais plus belle leçon ne fut donnée; jamais plus mauvais tableau ne fut fait. J'en suis faché pour le roi de Pologne. Le meilleur des trois tableaux qu'il a demandés à nos artistes est médiocre. Venons à celui de Hallé.

Mais, dites-moi, je vous prie, qui est cet homme maigre, ignoble, sans expression, sans caractère, couché sous cette tente? — C'est le roi Scilurus. — Cela, c'est un roi, c'est un roi scythe? Où est la fierté, le sens, le jugement, la raison indisciplinée de l'homme sauvage? C'est un gueux. Et ces trois maussades, hideuses, plates figures emmaillottées dans leurs draperies jusqu'au bout du nez, pourriez-vous m'apprendre si ce sont des personnages réels de la scène, ou de mauvaises estampes enluminées, comme nous en voyons sur nos quais, dont ce pauvre diable a décoré le dedans de sa tente? Et vous appellerez cela la femme, les filles de Scilurus? Et ces trois autres figures nues, assises en dehors, à droite, en face de l'homme couché, sont-ce trois galériens, trois roués, trois bri-

1. Tableau de 9 pieds 2 pouces de haut sur 4 pieds 8 pouces de large, appartenant au roi de Pologne.

gands échappés de la Conciergerie? Ils sont affreux. Ils font horreur. Quelles contorsions de corps! quelles grimaces de visages! Ils sont à la rame. Qu'on couvre le faisceau de flèches, et je défie qu'on en juge autrement. Tableau détestable de tout point, de dessin, de couleur, d'effet, de composition; pauvre, sale, mou de touche, papier barbouillé sous la presse de Gautier; ce n'est que du jaune et du gris. Aucune différence entre la couverture du lit et les chairs des enfants; les jambes des rameurs grêles à faire peur : à effacer avec la langue. Dans nos campagnes les mieux ravagées par l'intendance et la ferme, dans la plus misérable de nos provinces, la Champagne pouilleuse; là, où l'impôt et la corvée ont exercé toute leur rage; là, où le pasteur, réduit à la portion congrue, n'a pas un liard à donner à ses pauvres; à la porte de l'église ou du presbytère, sous la chaumière où le malheureux manque de pain pour vivre, et de paille pour se coucher, l'artiste aurait trouvé de meilleurs modèles.

Et vous croyez qu'on aura le front d'envoyer cela à un roi? Je vous jure que si j'étais, je ne vous dis pas le ministre, je ne vous dis pas le directeur de l'Académie, mais pur et simple agréé, je protesterais pour l'honneur de mon corps et de ma nation; et je protesterais si fortement, que M. Hallé garderait ce tableau pour faire peur à ses petits-enfants, s'il en a, et qu'il en exécuterait un autre qui répondît mieux au bon goût, aux intentions de Sa Majesté polonaise.

Son mauvais tableau de *la Paix* est excusable par l'ingratitude du sujet; mais que dire pour excuser le Scilurus qui prête à l'art, et qui est infiniment plus mauvais? Mon ami, ce pauvre Hallé s'en va tant qu'il peut.

VIEN.

15. SAINT DENIS PRÊCHANT LA FOI EN FRANCE[1].

Le public a été partagé entre ce tableau de Vien et celui de Doyen, sur l'*Épidémie des Ardents,* destiné pour la même

1. Tableau cintré de 21 pieds 3 pouces de haut sur 12 pieds 4 pouces de large. Pour une des chapelles de Saint-Roch, où il est encore.

~~église~~; et il est certain que ce sont deux beaux tableaux; deux grandes machines. Je vais décrire le premier; on trouvera la description de l'autre à son rang.

A droite, c'est une fabrique d'architecture, la façade d'un temple ancien, avec sa plate-forme au devant. Au-dessus de quelques marches qui conduisent à cette plate-forme, vers l'entrée du temple, on voit l'apôtre des Gaules prêchant. Debout, derrière lui, quelques-uns de ses disciples ou prosélytes; à ses pieds, en tournant de la droite de l'apôtre vers la gauche du tableau, un peu sur le fond, quatre femmes agenouillées, assises, accroupies, dont l'une pleure, la seconde écoute, la troisième médite, la quatrième regarde avec joie : celle-ci retient devant elle son enfant qu'elle embrasse du bras droit. Derrière ces femmes, debout, tout à fait sur le fond, trois vieillards, dont deux conversent et semblent n'être pas d'accord. Continuant de tourner dans le même sens, une foule d'auditeurs, hommes, femmes, enfants, assis, debout, prosternés, accroupis, agenouillés, faisant passer la même expression par toutes ses différentes nuances, depuis l'incertitude qui hésite, jusqu'à la persuasion qui admire; depuis l'attention qui pèse, jusqu'à l'étonnement qui se trouble; depuis la componction qui s'attendrit, jusqu'au repentir qui s'afflige.

Pour vous faire une idée de cette foule qui occupe le côté gauche du tableau, imaginez, vue par le dos, accroupie sur les dernières marches, une femme en admiration, les deux bras tendus vers le saint. Derrière elle, sur une marche plus basse, et un peu plus sur le fond, un homme agenouillé, écoutant, incliné et acquiesçant de la tête, des bras, des épaules et du dos. Tout à fait à gauche, deux grandes femmes debout. Celle qui est sur le devant est attentive; l'autre est groupée avec elle par son bras droit posé sur l'épaule gauche de la première; elle regarde, elle montre du doigt un de ses frères apparemment, parmi ce groupe de disciples ou de prosélytes placés debout derrière le saint. Sur un plan, entre elles et les deux figures qui occupent le devant, et qu'on voit par le dos, la tête et les épaules d'un vieillard étonné, prosterné, admirant. Le reste du corps de ce personnage est dérobé par un enfant, vu par le dos, et appartenant à l'une des deux grandes femmes qui sont debout. Derrière ces femmes, le reste des auditeurs

dont on n'aperçoit que les têtes. Au centre du tableau, sur le fond, dans le lointain, une fabrique de pierre fort élevée, avec différents personnages, hommes et femmes, appuyés sur le parapet, et regardant ce qui se passe sur le devant. Au haut, vers le ciel, sur des nuages, la Religion assise, un voile ramené sur son visage, tenant un calice à la main. Au-dessous d'elle, les ailes déployées, un grand ange qui descend avec une couronne qu'il se propose de placer sur la tête de Denis.

Voici donc le chemin de cette composition. La Religion, l'ange, le saint, les femmes qui sont à ses pieds, les auditeurs qui sont sur le fond, les deux grandes figures de femmes qui sont debout, le vieillard incliné à leurs pieds, et les deux figures, l'une d'homme, l'autre de femme, vues par le dos et placées tout à fait sur le devant; ce chemin descendant mollement et serpentant largement depuis la Religion jusqu'au fond de la composition à gauche, où il se replie pour former circulairement et à distance, autour du saint, une espèce d'enceinte qui s'interrompt à la femme placée sur le devant, les bras dirigés vers le saint, et découvre toute l'étendue intérieure de la scène : ligne de liaison allant clairement, nettement, facilement, chercher les objets principaux de la composition, dont elle ne néglige que les fabriques de la droite et du fond, et les vieillards indiscrets interrompant le saint, conversant entre eux et disputant à l'écart.

Reprenons cette composition. L'apôtre est bien posé; il a le bras droit étendu, la tête un peu portée en avant; il parle. Cette tête est ferme, tranquille, simple, noble, douce, d'un caractère un peu rustique et vraiment apostolique. Voilà pour l'expression. Quant au faire, elle est bien peinte, bien empâtée; la barbe large et touchée d'humeur. La draperie ou grande aube blanche qui tombe en plis parallèles et étroits, est très-belle. Si elle montre moins le nu qu'on ne désirerait, c'est qu'il y a vêtement sur vêtement. La figure entière ramasse sur elle toute la force, tout l'éclat de la lumière, et appelle la première attention. Le ton général en est peut-être un peu gris et trop égal.

Le jeune homme qui est derrière le saint, sur le devant, est bien dessiné, bien peint; c'est une figure de Raphaël pour la pureté, qui est merveilleuse pour la noblesse et pour le

caractère de tête qui est divin. Il est très-fortement colorié. On prétend que sa draperie est un peu lourde : cela se peut. Les autres acolytes se soutiennent très-bien à côté de lui, et pour la forme et pour la couleur.

Les femmes, accroupies aux pieds du saint, sont livides et découpées. L'enfant, qu'une d'elles retient en l'embrassant, est de cire.

Ces deux personnages, qui conversent sur le fond, sont d'une couleur sale, mesquins de caractère, pauvres de draperie; du reste, assez bien ensemble.

Les femmes de la gauche, qui sont debout et qui font masse, ont quelque chose de gêné dans leur tête. Leur vêtement voltige à merveille sur le nu qu'il effleure.

La femme, assise sur les marches, avec les bras tendus vers le saint, est fortement coloriée. La touche en est belle, et sa vigueur renvoie le saint à une grande distance.

La figure d'homme, agenouillée derrière cette femme, n'est ni moins belle ni moins vigoureuse; ce qui l'amène bien en devant.

On dit que ces deux dernières figures sont trop petites pour le saint, et surtout pour les figures qui sont debout à côté d'elles : cela se peut.

On dit que la femme, aux bras tendus, a le bras droit trop court; qu'elle blute, et qu'on ne sent pas le raccourci; cela se peut encore.

Quant au fond, il est parfaitement d'accord avec le reste; ce qui n'est ni commun ni facile.

Cette composition est vraiment le contraste de celle de Doyen. Toutes les qualités qui manquent à l'un de ces artistes, l'autre les a. Il règne ici la plus belle harmonie de couleur, une paix, un silence qui charment; c'est toute la magie secrète de l'art, sans apprêt, sans recherche, sans effort; c'est un éloge qu'on ne peut refuser à Vien; mais quand on tourne les yeux sur Doyen, qu'on voit sombre, vigoureux, bouillant et chaud, il faut s'avouer que, dans la *Prédication*, tout ne se fait valoir que par une faiblesse supérieurement entendue; faiblesse que la force de Doyen fait sortir, mais faiblesse harmonieuse, qui fait sortir à son tour toute la discordance de son rival. Ce sont deux grands athlètes qui font un coup fourré. Les deux com-

positions sont l'une à l'autre, comme les caractères des deux hommes. Vien est large, sage comme le Dominiquin ; de belles têtes, un dessin correct, de beaux pieds, de belles mains, des draperies bien jetées, des expressions simples et naturelles ; rien de tourmenté, rien de recherché ni dans les détails ni dans l'ordonnance ; c'est le plus beau repos. Plus on le regarde, plus on se plaît à le regarder ; il tient à la fois du Dominiquin et de Le Sueur. Le groupe de femmes, qui est à gauche, est très-beau. Tous les caractères de têtes paraissent avoir été étudiés d'après le premier de ces maîtres, et le groupe des jeunes hommes, qui est à droite, et de bonne couleur, est dans le goût de Le Sueur. Vien vous enchaîne et vous laisse tout le temps de l'examiner. Doyen, d'un effet plus piquant pour l'œil, semble lui dire de se dépêcher, de peur que, l'impression d'un objet venant à détruire l'impression d'un autre, avant que d'avoir embrassé le tout, le charme ne s'évanouisse. Vien a toutes les parties qui caractérisent un grand faiseur ; rien n'y est négligé ;. un beau fond. C'est pour de jeunes gens une source de bonnes études. Si j'étais professeur, je leur dirais : « Allez à Saint-Roch ; regardez la *Prédication de Denis ;* laissez-vous-en pénétrer ; mais passez vite devant le tableau des *Ardents ;* c'est un jet sublime de tête, que vous n'êtes pas encore en état d'imiter. » Vien n'a rien fait de mieux, si ce n'est peut-être son morceau de réception. Vien, comme Térence,

. . . . . Liquidus, puroque simillimus amni.

HORAT. *Epistol.* lib. II, epist. II, v. 120.

Doyen, comme Lucilius,

Cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles.

HORAT. *Sermon.* lib. I, sat. IV, v. 11.

C'est, si vous l'aimez mieux, Lucrèce et Virgile. Du reste, remarquez pourtant, malgré le prestige de cette harmonie de Vien, qu'il est gris, qu'il n'y a nulle variété dans ses carnations, et que les chairs de ses hommes et de ses femmes sont presque du même ton. Remarquez, à travers la plus grande intelligence de l'art, qu'il est sans idéal, sans verve, sans poésie, sans mouvement, sans incident, sans intérêt. Ceci n'est

point une assemblée populaire; c'est une famille, une même famille. Ce n'est point une nation à laquelle on apporte une religion nouvelle; c'est une nation toute convertie. Quoi donc! est-ce qu'il n'y avait dans cette contrée ni magistrats, ni prêtres, ni citoyens instruits? Que vois-je? des femmes et des enfants? Et quoi encore? des femmes et des enfants. C'est comme à Saint-Roch, un jour de dimanche. De graves magistrats, s'ils y avaient été, auraient écouté et pesé ce que la doctrine nouvelle avait de conforme ou de contraire à la tranquillité publique. Je les vois debout, attentifs, les sourcils baissés, leur tête et leur menton appuyés sur leurs mains. Des prêtres, dont les dieux auraient été menacés, s'il y en avait eu, je les aurais vus furieux et se mordant les lèvres de rage. Des citoyens instruits, tels que vous et moi, s'il y en avait eu, auraient hoché de la tête de dédain, et se seraient dit d'un bout de la scène à l'autre : « Autres platitudes, qui ne valent pas mieux que les nôtres. »

Mais croyez-vous qu'avec du génie il n'eût pas été possible d'introduire dans cette scène le plus grand mouvement, les incidents les plus violents et les plus variés ? — Dans une prédication ? — Dans une prédication. — Sans choquer la vraisemblance ? — Sans la choquer. Changez seulement l'instant, et prenez le discours de Denis à sa péroraison, lorsqu'il a embrasé toute la populace de son fanatisme, lorsqu'il lui a inspiré le plus grand mépris pour ses dieux. Alors vous verrez le saint ardent, enflammé, transporté de zèle, encourageant ses auditeurs à briser leurs dieux et à renverser leurs autels. Vous verrez ceux-ci suivre le torrent de son éloquence et de leur persuasion, mettre la corde au cou à leurs divinités, et les tirer de dessus leurs piédestaux. Vous en verrez les débris. Au milieu de ces débris, vous verrez les magistrats s'interposant inutilement, leurs personnes insultées et leur autorité méprisée. Vous verrez toutes les fureurs de la superstition nouvelle se mêler à celles de la superstition ancienne. Vous verrez des femmes retenir leurs maris, qui s'élanceront sur l'apôtre pour l'égorger. Vous verrez des archers conduire en prison quelques néophytes tout fiers de souffrir. Vous verrez d'autres femmes embrasser les pieds du saint, l'entourer et lui faire un rempart de leurs corps; car, dans ces circonstances, les femmes ont bien une

autre violence que les hommes. Saint Jérôme disait aux sectaires de son temps : « Adressez-vous aux femmes, si vous voulez que votre doctrine prospère : *Cito imbibunt, quia ignaræ; facile spargunt, quia leves; diu retinent, quia pertinaces.* »

Voilà la scène que j'aurais décrite, si j'avais été poëte; et celle que j'aurais peinte, si j'avais été artiste.

Vien dessine bien, peint bien; mais il ne pense ni ne sent : Doyen serait son écolier dans l'art; mais il serait son maître en poésie. Avec de la patience et du temps, le peintre du tableau des *Ardents* peut acquérir ce qui lui manque, l'intelligence de la perspective, la distinction des plans, les vrais effets de l'ombre et de la lumière; car il y a cent peintres décorateurs pour un peintre de sentiment; mais on n'apprend jamais ce que le peintre de la *Prédication de Denis* ignore. Pauvre d'idées, il restera pauvre d'idées. Sans imagination, il n'en aura jamais. Sans chaleur d'âme, toute sa vie il sera froid :

. . . . . Læva in parte mamillæ,
Nil salit Arcadico juveni.

JUVENAL. *Sat.* VII, v. 159 et seq.

« Rien ne bat là au jeune Arcadien. » Mais justifions notre épigraphe, *sine ira et studio*, en rendant toute justice à quelques autres parties de sa composition.

L'ange, qui s'élance des pieds de la Religion pour aller couronner le saint, est on ne saurait plus beau; il est d'une légèreté, d'une grâce, d'une élégance incroyables; il a les ailes déployées, il vole; il ne pèse pas une once. Quoiqu'il ne soit soutenu d'aucun nuage, je ne crains pas qu'il tombe; il est bien étendu. Je vois devant et derrière lui un grand espace. Il traverse le vague. Je le mesure du bout de son pied jusqu'à l'extrémité de la main dont il tient la couronne. Mon œil tourne tout autour de lui. Il donne une grande profondeur à la scène. Il m'y fait discerner trois plans principaux très-marqués : le plan de la Religion qu'il renvoie à une grande distance sur le fond, celui qu'il occupe lui-même, et celui de la prédication qu'il pousse en devant. D'ailleurs sa tête est belle; il est bien drapé; ses membres sont bien cadencés; et il est merveilleux d'action et de mouvement. La Religion est moins peinte que lui;

il est moins peint que les figures inférieures; et cette dégradation est si juste, qu'on n'en est point frappé.

Cependant la Religion n'est pas encore assez aérienne; la couleur en est un peu compacte. Du reste elle est bien dessinée, et mieux encore ajustée. Rien d'équivoque dans les draperies; elles sont parfaitement raisonnées; on voit d'où elles partent et où elles vont.

Le saint est très-grand; et il le paraîtrait encore davantage, s'il avait la tête moins forte. En général, les grosses têtes raccourcissent les figures. Ajoûtez que, vêtu d'une aube lâche qui ne touche point à son corps, les plis qui tombent longs et droits augmentent son volume.

Depuis la clôture du Salon, les tableaux de Doyen et de Vien sont à leur place dans l'église de Saint-Roch. Celui de Vien a le plus bel effet, celui de Doyen paraît un peu noir; et je vois un échafaud dressé vis-à-vis, qui m'annonce que l'artiste le retouche.

Mon ami, lorsque vous aurez des tableaux à juger, allez les voir à la chute du jour; c'est un instant très-critique. S'il y a des trous, l'affaiblissement de la lumière les fera sentir. S'il y a du papillotage, il en deviendra d'autant plus fort. Si l'harmonie est entière, elle restera.

On accuse avec moi toute la composition de Vien d'être froide; et elle l'est; mais ceux qui font ce reproche à l'artiste en ignorent certainement la raison. Je leur déclare que, sans rien changer à ce tableau, mais rien du tout qu'une seule et unique chose, qui n'est ni de l'ordonnance, ni des incidents, ni de la position et du caractère des figures, ni de la couleur, ni des ombres et de la lumière, bientôt je les mettrais dans le cas d'y demander encore, s'il se peut, plus de repos et de tranquillité. J'en appelle de ce qui suit à ceux qui sont profonds dans la pratique et dans la partie spéculative de l'art.

Je prétends qu'il faut d'autant moins de mouvement dans une composition, tout étant égal d'ailleurs, que les personnages sont plus graves, plus grands, d'un module plus exagéré, d'une proportion plus forte, ou prise plus au delà de la nature commune. Cette loi s'observe au moral et au physique : au physique, c'est la loi des masses; au moral, c'est la loi des caractères. Plus les masses sont considérables, plus elles ont d'inertie.

Dans les scènes les plus effrayantes, si les spectateurs sont des personnages vénérables; si je vois sur leurs fronts ridés et sur leurs têtes chauves les traces de l'âge et de l'expérience; si les femmes sont composées, grandes de forme et de caractère de visage; si ce sont des natures patagonnes, je serais fort étonné d'y voir beaucoup de mouvement. Les expressions, quelles qu'elles soient, les passions et le mouvement diminuent à proportion que les natures sont plus exagérées; et voilà pourquoi nos demi-connaisseurs accusent Raphaël d'être froid, lorsqu'il est vraiment sublime; lorsqu'en homme de génie il proportionne les expressions, le mouvement, les passions, les actions à la nature qu'il a imaginée et choisie. Conservez aux figures de son tableau du *Démoniaque* les caractères qu'il leur a donnés; introduisez-y plus de mouvement; et vous l'aurez gâté. Pareillement, introduisez dans le tableau de Vien, sans rien y changer du reste, la nature, le module de Raphaël; et peut-être alors y trouverez-vous trop de mouvement. Je prescrirais donc le principe suivant à l'artiste : si vous prenez des natures énormes, que votre scène soit presque immobile. Si vous prenez des natures petites, que votre scène soit tumultueuse et troublée. Mais il y a un milieu entre le froid et l'extravagant; et ce milieu, c'est le point où, relativement à l'action représentée, le choix des natures se combine, pour le plus grand avantage possible, avec la quantité du mouvement.

Quelle que soit la nature qu'on préfère, le mouvement suit la raison inverse de l'âge, depuis la vieillesse jusqu'à l'enfance.

Quel que soit le module ou la proportion des figures, le mouvement suit la même raison inverse.

Voilà les éléments de la composition. C'est l'ignorance de ces éléments qui a donné lieu à la diversité des jugements qu'on porte de Raphaël. Ceux qui l'accusent d'être froid demandent de sa grande nature ce qui ne convient qu'à une petite nature telle que la leur. Ils ne sont pas du pays; ce sont des Athéniens qui font les raisonneurs à Lacédémone.

Les Spartiates n'étaient pas vraisemblablement d'une autre stature que le reste des Grecs. Cependant il n'est personne qui, sur leur caractère tranquille, ferme, immobile, grave, froid et composé, ne les imagine beaucoup plus grands. La tranquillité, la fermeté, l'immobilité, le repos, conduisent donc l'imagination

à la grandeur de stature. La grandeur de stature doit donc réciproquement la ramener à la tranquillité, à l'immobilité, au repos.

Les expressions, les passions, les actions, et par conséquent les mouvements sont en raison inverse de l'expérience, et en raison directe de la faiblesse. Donc une scène où toutes les figures sont aréopagitiques ne saurait être troublée jusqu'à un certain point. Or telles sont la plupart des figures de Raphaël. Telles sont aussi les figures du statuaire. Le module du statuaire est communément grand ; la nature du choix de cet art est exagérée. Aussi sa composition comporte-t-elle moins de mouvement. La mobilité convient à l'atome, et le repos au monde. L'assemblée des dieux ne sera pas tumultueuse comme celle des hommes, ni celle des hommes faits comme celle des enfants.

Un grand personnage sémillant est ridicule ; un petit personnage grave ne l'est pas moins.

On voit, parmi des ruines antiques, au-dessus des colonnes d'un temple, une suite des travaux d'Hercule, représentés en bas-reliefs. L'exécution du ciseau et le dessin en sont d'une pureté merveilleuse; mais les figures sont sans mouvement, sans action, sans expression. L'Hercule de ces bas-reliefs n'est point un lutteur furieux qui étreint fortement et étouffe Antée; c'est un homme vigoureux qui écrase la poitrine à un autre, comme vous embrasseriez votre ami. Ce n'est point un chasseur intrépide, qui s'est précipité sur un lion et qui le dépèce; c'est un homme tranquille qui tient un lion entre ses jambes, comme un pâtre y tiendrait le gardien de son troupeau. On prétend que les arts ayant passé de l'Égypte en Grèce, ce froid symbolique est un reste du goût de l'hiéroglyphe. C'est ce qui me paraît difficile à croire; car, à juger des progrès de l'art par la perfection de ces figures, il avait été poussé fort loin; et l'on a de l'expression longtemps avant que d'avoir de l'exécution et du dessin. En peinture, en sculpture, en littérature, la pureté de style, la correction et l'harmonie sont les dernières choses qu'on obtient. Ce n'est qu'un long temps, une longue pratique, un travail opiniâtre, le concours d'un grand nombre d'hommes successivement appliqués, qui amènent ces qualités qui ne sont pas du génie, qui l'enchaînent au contraire, et qui tendent

plutôt à tempérer et éteindre qu'à irriter et allumer la verve. D'ailleurs, cette conjecture est réfutée par les mêmes sujets tout autrement exécutés par des artistes antérieurs ou même contemporains. Serait-ce que cette tranquillité du dieu, cette facilité à faire de grandes choses, en caractériseraient mieux la puissance? ou, ce que j'incline davantage à croire, ces morceaux n'étaient-ils que purement commémoratifs, un catéchisme d'autant plus utile aux peuples, qu'on n'avait guère que ce moyen de tenir présentes à leur esprit et à leurs yeux, et de graver dans leur mémoire les actions des dieux, la théologie du temps? Au fronton d'un temple, il ne s'agissait pas de montrer comment l'aigle avait enlevé Ganymède, ni comment Hercule avait déchiré le lion ou étouffé Antée; mais de rappeler au peuple, par un bas-relief hagiographe, et de lui conserver le souvenir de ces faits. Si vous me dites que cette froideur d'imitation était une manière de ces siècles, je vous demanderai pourquoi cette manière n'était pas générale, pourquoi la figure qu'on adorait au dedans du temple avait de l'expression, de la passion, du mouvement; et pourquoi celle qu'on exécutait en bas-relief au dehors en était privée; pourquoi ces statues qui peuplaient le Portique, le Céramique, les jardins et autres endroits publics, ne se recommandaient pas seulement par la correction et la pureté du dessin; et pourquoi elles se faisaient encore admirer par leur expression. Voyez, adoptez quelques-unes de ces opinions; ou, si toutes vous déplaisent, mettez quelque chose de mieux à leur place.

S'il était permis d'appliquer ici l'idée de l'abbé Galiani, que l'histoire moderne n'est que l'histoire ancienne sous d'autres noms, je vous dirais que ces bas-reliefs si purs, si corrects, n'étaient que des copies de mauvais bas-reliefs anciens, dont on avait gardé toute la platitude, pour leur conserver la vénération des peuples. Chez nous, ce n'est pas la belle vierge des Carmes-Déchaux qui fait des miracles[1]; c'est cet informe morceau de pierre noire qui est enfermé dans une boîte près du Petit-Pont. C'est devant cet indigne fétiche, que des cierges allumés brûlent sans cesse. Adieu toute la vénération, toute la

1. Cette vierge a passé de l'église des Carmes-Déchaussés au *Musée des monuments français*, et de là à Notre-Dame où on la voit aujourd'hui. (Br.)

confiance de la populace, si l'on substitue à cette figure gothique un chef-d'œuvre de Pigalle ou de Falconet. Le prêtre n'aura qu'un moyen de perpétuer une portion de la superstition lucrative, c'est d'exiger du statuaire d'approcher son image le plus près qu'il pourra de l'image ancienne. C'est une chose bien singulière, que le dieu qui fait des prodiges n'est jamais une belle chose ni l'ouvrage d'un habile homme, mais toujours quelque magot, tel qu'on en adore sur la côte du Malabar, ou sous la feuillée du Caraïbe. Les hommes courent après les vieilles idoles, et après les opinions nouvelles.

Je vous ai dit que le public avait été partagé sur la supériorité des tableaux de Doyen et de Vien; mais comme presque tout le monde se connaît en poésie, et que très-peu de personnes se connaissent en peinture, il m'a semblé que Doyen avait plus d'admirateurs que Vien. Le mouvement frappe plus que le repos. Il faut du mouvement aux enfants; et il y a beaucoup d'enfants. On sent mieux un forcené qui se déchire le flanc de ses propres mains, que la simplicité, la noblesse, la vérité, la grâce d'une grande figure qui écoute en silence. Cependant celle-ci est peut-être plus difficile à imaginer; et imaginée, plus difficile à rendre. Ce ne sont pas les morceaux de passion violente qui marquent, dans l'acteur qui déclame, le talent supérieur, ni le goût exquis dans le spectateur qui frappe des mains.

Dans un de nos entretiens nocturnes, le contraste de ces deux tableaux nous donna, à M. le prince de Galitzin et à moi, occasion d'agiter quelques questions relatives à l'art, l'une desquelles eut pour objet les groupes et les masses.

J'observai d'abord qu'on confondait à tout moment ces deux expressions, grouper et faire masse, quoiqu'à mon avis il y eût quelque différence.

De quelque manière que des objets inanimés soient ordonnés, je ne dirai jamais qu'ils groupent, mais je dirai qu'ils font masse.

De quelque manière que des objets animés soient combinés, avec des objets inanimés, je ne dirai jamais qu'ils groupent, mais qu'ils font masse.

De quelque manière que ces objets animés soient disposés les uns à côté des autres, je ne dirai qu'ils groupent que

quand ils seront liés ensemble par quelque fonction commune.

Exemple. Dans le tableau de *la Manne* du Poussin, les trois figures qu'on voit à gauche, dont l'une ramasse de la manne, la seconde en ramasse aussi, et la troisième debout en goûte, toutes les trois occupées à des actions diverses, isolées les unes des autres, n'ayant qu'une proximité locale, ne groupent point pour moi. Mais cette jeune femme assise à terre, qui donne sa mamelle à teter à sa vieille mère, et qui console d'une main son enfant qui pleure debout devant elle de la privation d'une nourriture que la nature lui a destinée, et que la tendresse filiale, plus forte que la tendresse maternelle, détourne; cette jeune femme groupe avec son fils et sa mère, parce qu'il y a une action commune qui lie cette figure avec les deux autres, et celles-ci avec elles.

Un groupe fait toujours masse; mais une masse ne fait pas toujours groupe.

Dans le même tableau du Poussin, cet Israélite, qui ramasse d'une main et qui en repousse un autre qui en veut au même tas de manne, groupe avec lui.

Je remarquai que, dans la composition de Doyen, où il n'y avait que quatorze figures principales, il y avait trois groupes, et que dans celle de Vien, où il y en avait trente-trois et peut-être davantage, toutes étaient distribuées par masse, et qu'il n'y avait proprement pas un groupe; que dans le tableau de *la Manne* du Poussin il y avait plus de cent figures, et à peine quatre groupes, chacun de ces groupes de deux ou trois figures seulement; que dans *le Jugement de Salomon*[1], du même artiste, tout était par masse; et qu'à l'exception du soldat qui tient l'enfant et qui le menace de son glaive, il n'y avait pas un groupe.

J'observai que, dans la plaine des Sablons, un jour de revue que la curiosité badaude y rassemble cinquante mille hommes, le nombre des masses y serait infini en comparaison des groupes; qu'il en serait de même à l'église, le jour de Pâques; à la promenade, une belle soirée d'été; au spectacle, un jour de première représentation; dans les rues, un jour de réjouissance publique; même au bal de l'Opéra, un jour de

1. Les tableaux de Poussin cités sont au Louvre.

lundi gras; et que, pour faire naître des groupes dans ces nombreuses assemblées, il fallait supposer quelque événement subit qui les menaçât. Si, au milieu d'une représentation, par exemple, le feu prend à la salle, alors chacun songeant à son salut, le préférant ou le sacrifiant au salut d'un autre, toutes ces figures, un moment auparavant attentives, isolées et tranquilles, s'agiteront, se précipiteront les unes sur les autres; des femmes s'évanouiront entre les bras de leurs amants ou de leurs époux; des filles secourront leurs mères ou seront secourues par leurs pères; d'autres se précipiteront des loges dans le parterre, où je vois des bras tendus pour les recevoir; il y aura des hommes tués, étouffés, foulés aux pieds, une infinité d'incidents et de groupes divers.

Tout étant égal d'ailleurs, c'est le mouvement, le tumulte qui engendre les groupes.

Tout étant égal d'ailleurs, les natures exagérées prennent moins aisément le mouvement que les natures faibles et communes.

Tout étant égal d'ailleurs, il y aura moins de mouvement et moins de groupes dans les compositions où les natures seront exagérées.

D'où je conclus que le véritable imitateur de la nature, l'artiste sage était économe de groupes, et que celui qui, sans égard au mouvement et au sujet, sans égard au module et à sa nature, cherchait à les multiplier dans sa composition, ressemblait à un écolier de rhétorique, qui met tout son discours en apostrophes et en figures; que l'art de grouper était de la peinture perfectionnée; que la fureur de grouper était de la peinture en décadence, des temps non de la véritable éloquence, mais des temps de la déclamation, qui succèdent toujours aux premiers; qu'à l'origine de l'art le groupe devait être rare dans les compositions; et que je n'étais pas éloigné de croire que les sculpteurs, qui groupent presque nécessairement, en avaient peut-être donné la première idée aux peintres.

Si mes pensées sont justes, vous les fortifierez de raisons qui ne me viennent pas; et de conjecturales qu'elles sont, vous les rendrez évidentes et démontrées. Si elles sont fausses, vous les détruirez. Vraies ou fausses, le lecteur y gagnera toujours quelque chose.

16. CÉSAR, DÉBARQUANT A CADIX, TROUVE DANS LE TEMPLE D'HERCULE LA STATUE D'ALEXANDRE, ET GÉMIT D'ÊTRE INCONNU A L'AGE OU CE HÉROS S'ÉTAIT DÉJA COUVERT DE GLOIRE[1].

Il était écrit au livre du destin, chapitre des peintres et des rois, que trois bons peintres feraient un jour trois mauvais tableaux pour un bon roi; et au chapitre suivant des Miscellanées fatales, qu'un littérateur pusillanime épargnerait à ce roi la critique de ces tableaux; qu'un philosophe s'en offenserait, et lui dirait : « Quoi! vous n'avez pas de honte d'envoyer aux souverains la satire de l'évidence; et vous n'osez leur envoyer la satire d'un mauvais tableau? Vous aurez le front de leur suggérer que les passions et l'intérêt particulier mènent ce monde; que les philosophes s'occupent en vain à démontrer la vérité et à démasquer l'erreur; que ce ne sont que des bavards inutiles et importuns; et que le métier des Montesquieu est au-dessous du métier de cordonnier; et vous n'oserez pas leur dire : On vous a fait un sot tableau[2]? » Mais laissons cela; et venons au *César* de Vien.

Au milieu d'une colonnade à gauche, on voit sur un piédestal un Alexandre de bronze. Cette statue imite bien le bronze; mais elle est plate. Où est la noblesse? où est la fierté? c'est un enfant. C'était la nature de l'*Apollon du Belvédère* qu'il fallait choisir; et je ne sais quelle nature on a prise. Fermez les yeux sur le reste de la composition, et dites-moi si vous reconnaissez là l'homme destiné à être le vainqueur et le maître du monde? César à droite est debout. C'est César que cela? Ah! parbleu, c'était bien un autre bougre que celui-ci. C'est un fesse-mathieu, un pisse-froid, un morveux dont il n'y a rien à attendre de grand. Ah! mon ami, qu'il est rare de trouver un artiste qui entre profondément dans l'esprit de son sujet! et, conséquemment, nul enthousiasme, nulle idée, nulle convenance, nul effet; ils ont des règles qui les tuent; il faut que le tout pyramide;

1. Tableau cintré de 8 pieds 9 pouces de haut sur 14 pieds 9 pouces de large, appartenant au roi de Pologne.

2. Il est probable que Diderot répond ici à une intention *courtisanesque,* comme disait Naigeon, manifestée par Grimm.

il faut une masse de lumière au centre; il faut de grandes masses d'ombres sur les côtés ; il faut des demi-teintes sourdes, fugitives, pas noires; il faut des figures qui contrastent; il faut dans chaque figure de la cadence dans les membres; il faut... s'aller faire foutre, quand on ne sait que cela. César a le bras droit étendu, l'autre tombant, les regards attendris et tournés vers le ciel. Il me semble, maître Vien, qu'appuyé contre le piédestal, les yeux attachés sur Alexandre, et pleins d'admiration et de regrets; ou, si vous l'aimiez mieux, la tête penchée, humiliée, pensive, et les bras admiratifs, il eût mieux dit ce qu'il avait à dire. La tête de César est donnée par mille antiques; pourquoi en avoir fait une d'imagination qui n'est pas si belle, et qui, sans l'inscription, rendrait le sujet inintelligible? Plus sur la droite et sur le devant, on voit un vieillard, la main droite posée sur le bras de César; l'autre, dans l'action d'un homme qui parle. Que fait là cette espèce de *cicerone?* Qui est-il? que dit-il? Maître Vien, est-ce que vous n'auriez pas dû sentir que le César devait être isolé, et que ce bavard épisodique détruit tout le sublime du moment? Sur le fond, derrière ces deux figures, quelques soldats. Plus encore vers la droite, dans le lointain, autres soldats à terre vus par le dos, avec un vaisseau en rade et voiles déployées. Ces voiles déployées font bien, d'accord; mais s'il vient un coup de vent de la mer, au diable le vaisseau. A gauche, au pied de la statue, deux femmes accroupies. La plus avancée sur le devant, vue par le dos, et le visage de profil; l'autre, vue de profil, et attentive à la scène. Elle a sur ses genoux un petit enfant qui tient une rose; la première paraît lui imposer silence. Que font là ces femmes? que signifie cet épisode du petit enfant à la rose? Quelle stérilité! quelle pauvreté! et puis cet enfant est trop mignard, trop fait, trop joli, trop petit; c'est un Enfant-Jésus. Tout à fait à gauche, sur le fond, en tournant autour du piédestal, encore des soldats. Autres défauts : ou je me trompe fort, ou la main droite de César est trop petite, le pied de la femme accroupie sur le devant, informe, surtout aux orteils, vilain pied de modèle; le vêtement des cuisses de César, mince et sec comme du papier bleu. Composition de tout point insignifiante. Sujet d'expression, sujet grand, où tout est froid et petit; tableau sans aucun mérite que le technique. — Mais n'est-il pas har-

monieux et d'un pinceau spirituel ? — Je le veux. — Plus harmonieux même et plus vigoureux que le *Saint Denis*. — Après? — N'est-ce pas une jolie figure que César? — Eh ! oui, bourreau; et c'est ce dont je me plains. — Cet ajustement n'est-il pas riche et bien touché? cette broderie ne fait-elle pas bien l'or? ce vieillard n'est-il pas bien drapé? sa tête n'est-elle pas belle? celles des soldats interposés, mieux encore? celle surtout qui est casquée, d'un esprit infini pour la forme et la touche? ce piédestal, de bonne forme? cette architecture, grande? ces femmes sur le devant, bien coloriées? — Bien coloriées! mais ne faudrait-il pas qu'elles fussent coloriées plus fièrement, puisqu'elles sont au premier rang? Voilà les propos des artistes : intarissables sur le technique qu'on trouve partout, muets sur l'idéal qu'on ne trouve nulle part. Ils font cas de la chose qu'ils ont; ils dédaignent celle qui leur manque; cela est dans l'ordre. Eh bien! gens de l'académie, c'est donc pour vous une belle chose que ce tableau? — Très-belle; et pour vous? — Pour moi, ce n'est rien; c'est un morceau d'enfant, le prix d'un écolier qui veut aller à Rome, et qui le mérite.

La tête de Pompée présentée à César; *César aux pieds de la statue d'Alexandre*; *la Leçon de Scilurus à ses enfants*; trois tableaux à cogner le nez contre à ces maudits amateurs qui mettent le génie des artistes en brassières. On avait demandé à Boucher *la Continence de Scipion*; mais on y voulait ceci, on y voulait cela, et cela encore; on emmaillottait si bien mon homme, qu'il a refusé de travailler. Il est excellent à entendre là-dessus.

17. SAINT GRÉGOIRE, PAPE[1].

Supposez, mon ami, devant ce tableau, un artiste et un homme de goût. Le beau tableau! dira le peintre. La pauvre chose! dira l'homme de lettres; et ils auront raison tous les deux.

Le *Saint Grégoire* est l'unique figure. Il est assis dans son fauteuil, vêtu des habits pontificaux, la tiare sur la tête, la chasuble sur le surplis. Il a devant lui un bureau soutenu par un

1. Tableau d'environ 9 pieds de haut sur 5 pieds de large, pour la sacristie de l'église Saint-Louis, à Versailles.

ange de bronze. Il y a sur cette table plume, encre, papier, livres. On voit le saint de profil. Il a le visage tranquille et tourné vers une gloire, qui éclaire l'angle supérieur gauche de la toile. Il y a dans cette gloire, dont la lumière tombe sur le saint, quelques têtes de chérubins.

Il est certain que la figure est on ne peut plus naturelle et simple de position et d'expression, quoique un peu fade ; qu'il règne dans cette composition un calme qui plaît; que cette main droite est bien dessinée, bien de chair, du ton de couleur le plus vrai, et sort du tableau ; et que, sans cette chape qui est lourde, sans ce linge qui n'imite pas le linge, sous lequel le vent s'enfournerait inutilement pour le séparer du corps, qui n'a aucuns tons transparents, qui n'est pas soufflé comme il devrait l'être, et qu'on prendrait facilement pour une étoffe blanche épaisse ; sans tout ce vêtement qui sent un peu le mannequin, celui qui s'en tient au technique et qui ne s'interroge pas sur le reste, peut être content. — Belle tête, belle pâte, beau dessin, bureau soutenu par un ange de bronze bien imité et de bon goût. Tout le tableau bien colorié. — Oui, aussi bien qu'un artiste qui ne connaît pas l'art des glacis peut faire. Une figure n'acquiert de la vigueur qu'autant qu'on la reprend, cherchant continûment à l'approcher de la nature, comme font Greuze et Chardin. — Mais c'est un travail long ; et un dessinateur s'y résout difficilement, parce que ce technique nuit à la sévérité du dessin ; raison pour laquelle le dessin, la couleur et le clair-obscur vont rarement ensemble. Doyen est coloriste; mais il ignore les grands effets de lumière : si son morceau avait ce mérite, ce serait un chef-d'œuvre. — Monsieur l'artiste, laissons là Doyen ; nous en parlerons à son tour. Venons à ce *Saint Grégoire* qui ne vous extasie que parce que vous n'avez pas vu un certain *Saint Bruno* de Rubens, qui appartient à M. Watelet. Mais moi, je l'ai vu, et je m'en souviens ; et, lorsque je regarde cette gloire, dont la lumière éclaire votre *Saint Grégoire*, ne puis-je pas vous demander que fait cette figure? quel est sur cette tête l'effet de la présence divine? Nul. Ne regarde-t-elle pas l'Esprit-Saint aussi froidement qu'une araignée suspendue à l'angle de son oratoire? Où est la chaleur d'âme, l'élan, le transport, l'ivresse, que l'esprit vivifiant doit produire? Un autre que moi ajoutera : Pourquoi ces habits pontificaux? le saint-père est

chez lui, dans son oratoire, tout me l'annonce : il me semble que la convenance demandait un vêtement domestique; que la tiare, la crosse et la croix fussent jetées dans un coin, à la bonne heure. Carle Van-Loo s'est bien gardé de commettre cette faute dans l'esquisse où le même saint dicte ses homélies à son secrétaire [1]. Mais, dit l'artiste, le tableau est pour une sacristie. Mais, répond l'homme de goût, lorsqu'on portera le tableau dans la sacristie, est-ce que le saint entrera tout seul? est-ce que son oratoire restera à la porte? L'homme de lettres aura donc raison de dire : « La pauvre chose! » et l'artiste : « La belle chose que ce tableau! » Ils auront raison tous les deux.

Le livret annonce plusieurs autres tableaux de Vien sous un même numéro. Cependant il n'y en a point, à moins qu'on ne comprenne parmi les ouvrages du mari ceux de sa femme.

LA GRENÉE.

Nimium ne crede colori.

Il me prend envie, mon ami, de vous démontrer que, sans mentir, il est cependant bien rare que nous disions la vérité. Pour cet effet, je prends l'objet le plus simple, un beau buste antique de Socrate, d'Aristide, de Marc-Aurèle ou de Trajan, et je place devant ce buste l'abbé Morellet, Marmontel et Naigeon, trois correspondants qui doivent le lendemain vous en écrire leur pensée : vous aurez trois éloges très-différents; auquel vous en tiendrez-vous? Sera-ce au mot froid de l'abbé, ou à la sentence épigrammatique, à la phrase ingénieuse de l'académicien, ou à la ligne brûlante du jeune homme? Autant d'hommes, autant de jugements. Nous sommes tous diversement organisés. Nous n'avons aucun la même dose de sensibilité. Nous nous servons tous à notre manière d'un instrument vicieux en lui-même, l'idiome qui rend toujours trop ou trop peu; et nous adressons les sons de cet instrument à cent auditeurs qui écoutent, entendent, pensent et sentent diversement. La nature nous départit à tous, par l'entremise des sens, une multitude de petits cartons sur lesquels elle a tracé le profil de la vérité.

1. Voir le Salon de 1765.

La découpure belle, rigoureuse et juste, serait celle qui suivrait le trait délié dans tous ses points, et qui le diviserait en deux. La découpure de l'homme d'un grand sens et d'un grand goût en approche le plus. Celle de l'enthousiaste, de l'homme sensible, de l'esprit chaud, prompt, violent, malintentionné, jaloux, blesse le trait. Son ciseau, conduit par l'ignorance ou la passion, vacille et se porte tantôt trop en dedans, tantôt trop en dehors. Celui de l'envie taille en dedans du profil, une image qui ne ressemble à rien.

Or il ne s'agit pas ici, mon ami, d'un buste, d'une figure, mais d'une scène où il y a quelquefois quatre, cinq, huit, dix, vingt figures; et vous croyez que mon ciseau suivra rigoureusement le contour délié de toutes ces figures? A d'autres! Cela ne se peut. Dans un moment, l'œil est louche; dans un autre, les lames du ciseau sont émoussées, ou la main n'est pas sûre; et puis jugez d'après cela de la confiance que vous devez à mes découpures; et, que cela soit dit en passant, pour l'acquit de ma conscience et la consolation de M. La Grenée.

Commençons par ses quatre tableaux de même grandeur, représentant les quatre états : le *Peuple*, le *Clergé*, la *Robe* et l'*Épée*.

23. L'ÉPÉE, OU BELLONE PRÉSENTANT A MARS LES RÊNES DE SES CHEVAUX[1].

Qu'est-ce que cela signifie? Rien, ou pas grand'chose. On voit à gauche un petit Mars de quinze ans, dont le casque rabattu fort à propos dérobe la physionomie mesquine. Il est renversé en arrière, comme s'il avait peur de Bellone ou de ses chevaux. Il a le bras droit appuyé sur son bouclier, et l'autre porté en avant, vers les rênes qui lui sont présentées. A gauche, une grosse, lourde, massive, ignoble palefrenière de Bellone se renverse en sens contraire de Mars, en sorte que les pieds de ces deux figures prolongées venant à se rencontrer, elles formeraient un grand V consonne. Belle manière de grouper! N'eût-il pas été mieux de laisser le Mars fièrement debout, et de montrer la déesse violente s'élançant vers lui, et lui pré-

1. Tableau de 4 pieds de haut sur 2 1/2 de large.

sentant les rênes? Derrière Bellone, sur le fond, deux chevaux de bois qui voudraient hennir, écumer de la bouche, vivre des naseaux, mais qui ne le peuvent, parce qu'ils sont d'un bois bien dur, bien poli, bien raide et bien lissé. Le morceau, du reste, surtout le Mars, est très-vigoureux, et le tout d'une touche plus décidée que de coutume. Mais où est le caractère du dieu des batailles? où est celui de Bellone? où est la verve? Comment reconnaître dans ce morceau le dieu dont le cri est comme celui de dix mille hommes! Comparez ce tableau avec celui du poëte qui dit : « Sa tête sortait d'entre les nuées, ses yeux étaient ardents, sa bouche était entr'ouverte, ses chevaux soufflaient le feu de leurs narines, et le fer de sa lance perçait la nue. » Et cette Bellone, est-ce la déesse horrible qui ne respire que le sang et le carnage, dont les dieux retiennent les bras retournés sur son dos, et chargés de chaînes, qu'elle secoue sans cesse, et qui ne tombent que quand il plaît au ciel irrité de châtier la terre? Rien n'est plus difficile à imaginer que ces sortes de figures; il faut qu'elles soient de grand caractère; il faut qu'elles soient belles, et cependant qu'elles inspirent l'effroi. Peintres modernes, abandonnez ces symboles à la fureur et au pinceau de Rubens. Il n'y a que la force de son expression et de sa couleur qui puisse les faire supporter.

24. LA ROBE, OU LA JUSTICE QUE L'INNOCENCE DÉSARME, ET A QUI LA PRUDENCE APPLAUDIT[1].

Était-il possible d'imaginer rien de plus pauvre, de plus froid, de plus plat? et si l'on n'écrit pas une légende au-dessous du tableau, qui est-ce qui en entendra le sujet? Au centre, la Justice; si vous voulez, monsieur La Grenée; car vous ferez de cette tête jeune et gracieuse tout ce qu'il vous plaira : une vierge, la patronne de Nanterre, une nymphe, une bergère, puisqu'il ne s'agit que de donner des noms. On la voit de face. Elle tient de sa main gauche une balance suspendue, dont les plats de niveau sont également chargés de lauriers. Un petit Génie placé sur la droite, debout et sur le devant proche d'elle, lui ôte son glaive des mains. A gauche, derrière la Justice, la

1. Mêmes dimensions que le précédent.

Prudence étendue à terre, le corps appuyé sur le coude, son miroir à la main, considère les deux autres figures avec satisfaction; et j'y consens, si elle se connaît en peinture; car tout y est du plus beau faire; mais peu de caractère, mesquin, sans jugement, sans idée. Cela parle aux yeux; mais cela ne dit pas le mot à l'esprit ni au cœur. Si l'on pense, si l'on rêve à quelque chose, c'est à la beauté de la touche, aux draperies, aux têtes, aux pieds, aux mains et à la froideur, à l'obscurité, à l'ineptie de la composition. Je veux que le diable m'emporte si je comprends rien à ce Génie, à ces lauriers, à cette épée. Maudit maître à écrire, n'écriras-tu jamais une ligne qui réponde à la beauté de ton écriture?

22. LE CLERGÉ, OU LA RELIGION QUI CONVERSE AVEC LA VÉRITÉ[1].

C'est pis que jamais. Autre logogriphe plus froid, plus impertinent, plus obscur encore que les précédents. Ces deux figures rappellent la scène de Panurge et de l'Anglais qui arguaient par signes en Sorbonne.

A droite, une petite Religionnette de treize à quatorze ans, accroupie à terre, voilée, le bras gauche posé sur un livre ouvert et plus grand qu'elle; l'autre bras pendant, et la main sur le genou; l'index de cette main, je crois, dirigé vers le livre. Devant elle une Vérité, son aînée de quelques années, toute nue, sèche, blafarde, sans tétons; le corps hommasse, le bras et l'index de la main droite dirigés vers le ciel; et ce bras dont le raccourci n'est pas assez senti, de trois ou quatre ans plus jeune que le reste de la figure; derrière cette Vérité, un petit Génie renversé sur un nuage. Eh bien, mon ami, y avez-vous jamais rien compris? Çà, mettez votre esprit à la torture, et dites-moi le sens qu'il y a là dedans. Je gage que La Grenée n'en sait pas là-dessus plus que nous. Et puis, qui s'est jamais avisé de montrer la Religion, la Vérité, la Justice, les êtres les plus vénérables, les êtres du monde les plus anciens, sous des symboles aussi puérils? De bonne foi, sont-ce là leur caractère, leur expression? Monsieur La Grenée, si un élève de l'école de

1. Mêmes dimensions que le précédent.

Raphaël ou des Carraches en avait fait autant, n'en aurait-il pas eu les oreilles tirées d'un demi-pied; et le maître ne lui aurait-il pas dit : « Petit bélître, à qui donneras-tu donc de la grandeur, de la solennité, de la majesté, si tu n'en donnes pas à la Religion, à la Justice, à la Vérité? » Mais, me répond l'artiste, vous ne savez donc pas que ces vertus sont des dessus de porte pour un receveur général des finances? Je hausse les épaules, et je me tais, après avoir avoir dit à M. de La Grenée un petit mot sur le genre allégorique.

Une bonne fois pour toutes, sachez, monsieur de La Grenée, qu'en général le symbole est froid, et qu'on ne peut lui ôter ce froid insipide, mortel, que par la simplicité, la force, la sublimité de l'idée.

Sachez qu'en général le symbole est obscur, et qu'il n'y a sorte de précaution qu'il ne faille prendre pour être clair.

Voulez-vous quelques exemples du genre allégorique, qui soient ingénieux et piquants, je les prendrai dans le style satirique et plaisant, parce que je m'ennuie d'être triste.

Imaginez un enfant qui vient de souffler une grosse bulle. La bulle vole; l'enfant qui l'a soufflée tremble, baisse la tête; il craint que la bulle ne l'écrase en tombant sur lui. Cela parle, cela s'entend : c'est l'emblème du superstitieux.

Imaginez un autre enfant qui s'enfuit devant un essaim d'abeilles dont il a frappé la ruche du pied, et qui le poursuivent. Cela parle, et cela s'entend : c'est l'emblème du méchant.

Imaginez un atelier de sculpteur en bois; il a le ciseau à la main, il est devant son établi, il a ébauché un ibis dont on commence à discerner le bec et les pattes. Sa femme est prosternée devant l'oiseau informe, et contraint son enfant à fléchir le genou comme elle. Cela parle encore, et cela s'entend sans dire le mot.

Imaginez un aigle qui cherche à s'élever dans les airs, et qui est arrêté dans son essor par un soliveau; ou, si vous l'aimez mieux, imaginez dans un pays où il y aurait une loi absurde qui défendrait d'écrire sur la finance, au bout d'un pont, un charlatan ayant derrière lui, au haut d'une perche, une pancarte où on lirait : *De par le roi et M. le contrôleur général*, et devant lui une petite table avec des gobelets entre deux flam-

beaux. Tandis qu'un grand nombre de spectateurs s'amusent à lui voir faire ses tours, il souffle les bougies; et au même instant tous les spectateurs mettent leurs mains sur leurs poches.

Monsieur de La Grenée, sachez qu'une allégorie commune, quoique neuve, est mauvaise; et qu'une allégorie sublime n'est bonne qu'une fois. C'est un bon mot usé, dès qu'il est redit.

25. LE TIERS ÉTAT, OU L'AGRICULTURE ET LE COMMERCE QUI AMÈNENT L'ABONDANCE[1].

Au centre, sur le fond, Mercure, le bras gauche jeté sur les épaules de l'Abondance, l'autre bras tourné vers la même figure, dans la position et l'action d'un protecteur qui la présente à l'Agriculture. Mercure tient son caducée de la main gauche; il a aux deux côtés de sa tête deux ailes éployées, d'assez mauvais goût. L'Abondance, sa corne sous son bras gauche, s'avance vers l'Agriculture. Il tombe de cette corne tous les signes de la richesse. A gauche du tableau, l'Agriculture, la tête couronnée d'épis, offre ses bras ouverts à Mercure et à sa compagne. Derrière l'Agriculture, c'est un enfant vu par le dos, et chargé d'une gerbe qu'il emporte. Traduisons cette composition. Voilà le Commerce qui présente l'Abondance à l'Agriculture. Quel galimatias! Ce même galimatias pourrait tout aussi bien être rendu par l'Abondance, qui présenterait le Commerce à l'Agriculture, ou par l'Agriculture, qui présenterait le Commerce à l'Abondance; en un mot, en autant de façons qu'il y a de manières de combiner trois figures. Quelle pauvreté! quelle misère! Attendez-vous, mon ami, à la répétition fréquente de cette exclamation. Du reste, tableau peint à merveille. L'Agriculture est une figure charmante; mais tout à fait charmante, et par la grâce de son contour, et par l'effet de la demi-teinte. Tout le monde accourt : on admire; mais personne ne se demande qu'est-ce que cela signifie? Ces quatre morceaux sont d'un pinceau moelleux. Celui de la Religion et de la Vérité est seulement, je ne puis pas dire sale, mais bien un peu gris.

1. Mêmes dimensions que le précédent.

33. LE CHASTE JOSEPH[1].

On voit à gauche la femme adultère, toute nue, assise sur le bord de sa couche; elle est belle, très-belle de visage et de toute sa personne; belles formes, belle peau, belles cuisses, belle gorge, belles chairs, beaux bras, beaux pieds, belles mains, de la jeunesse, de la fraîcheur, de la noblesse. Je ne sais, pour moi, ce qu'il fallait au fils de Jacob; je n'en aurais pas demandé davantage; et je me suis quelquefois contenté de moins. Il est vrai que je n'ai pas l'honneur d'être fils d'un patriarche. Joseph se sauve; il détourne ses regards des charmes qu'on lui offre? non, c'est l'expression qu'il devrait avoir, et qu'il n'a point. Il a horreur du crime qu'on lui propose? non, on ne sait ce qu'il sent; il ne sent rien. La femme le retient par le haut de son vêtement. L'effort a déshabillé ce côté de la poitrine; et le dos de la main de la femme touche à son sein. Cela est bien; cela, c'est une idée voluptueuse. Monsieur de La Grenée, qui vous l'a suggérée? Rien à dire, ni pour la couleur, ni pour le dessin, ni pour le faire. Seulement la tête de cette femme est un peu découpée, l'œil droit va tomber de son orbite; la partie qui attache en devant son bras gauche au tronc ou la distance de la clavicule au-dessus de l'aisselle, prend trop d'espace; le bras ne se sépare pas assez là. Malgré ces petits défauts, cela est beau, très-beau. Mais le Joseph est un sot; mais la femme est froide, sans passion, sans chaleur d'âme, sans feu dans ses regards, sans désir sur ses lèvres; c'est un guet-apens qu'elle va commettre. Mon ami, tu es plein de grâce, tu peins, tu dessines à merveille; mais tu n'as ni imagination ni esprit; tu sais étudier la nature, mais tu ignores le cœur humain. Sans l'excellence de ton faire, tu serais au dernier rang. Encore y aurait-il bien à dire sur ce faire. Il est gras, empâté, séduisant; mais en sortira-t-il jamais une vérité forte, un effet qui réponde à celui du pinceau de Rubens, de Van Dyck? Fait-on de la chair vivante, animée, sans glacis et sans transparents? je l'ignore et je le demande.

1. Petit tableau de 13 pouces sur 9.

32. LA CHASTE SUZANNE[1].

Je ne sais, mon ami, si je ne vais pas me répéter, et si ce qui suit ne se trouve pas déjà dans un de mes Salons précédents[2].

Un peintre italien avait imaginé ce sujet d'une manière très-ingénieuse ; il avait placé les deux vieillards à droite sur le fond. La Suzanne était debout sur le devant; pour se dérober aux regards des vieillards, elle avait porté toute sa draperie de leur côté, et restait exposée toute nue aux yeux du spectateur du tableau. Cette action de la Suzanne était si naturelle, qu'on ne s'apercevait que de réflexion, de l'intention du peintre et de l'indécence de la figure; si toutefois il y avait indécence. Une scène représentée sur la toile, ou sur les planches, ne suppose point de témoins. Une femme nue n'est point indécente; c'est une femme troussée qui l'est. Supposez devant vous la *Vénus de Médicis*, et dites-moi si sa nudité vous offensera. Mais chaussez les pieds de cette Vénus de deux petites mules brodées; attachez sur son genou, avec des jarretières couleur de rose, un bas blanc bien tiré; ajustez sur sa tête un bout de cornette; et vous sentirez fortement la différence du décent et de l'indécent; c'est la différence d'une femme qu'on voit et d'une femme qui se montre. Je crois vous avoir déjà dit tout cela ; mais n'importe.

Dans la composition de La Grenée, les vieillards sont à gauche debout, bien beaux, bien coloriés, bien drapés, bien froids.

Tout le monde connaît ici cette belle comtesse de Sabran, qui a captivé si longtemps Philippe d'Orléans, régent. Elle avait dissipé une fortune immense; et il y eut un temps où elle n'avait plus rien et devait à toute la terre : à son boucher, à son boulanger, à ses femmes, à ses valets, à sa couturière, à son cordonnier. Celui-ci vint un jour essayer d'en tirer quelque chose. « Mon enfant, dit la comtesse, il y a longtemps que je te dois, je le sais. Mais comment veux-tu que je fasse? Je suis sans le sou : je suis toute nue, et si pauvre qu'on me voit le

1. Petit tableau, pendant du précédent.

2. A propos de la *Chaste Suzanne* de Carlo Van Loo, exposée au Salon de 1765. (Br.)

cul; » et, tout en parlant ainsi, elle troussait ses cotillons et montrait son derrière à son cordonnier, qui, touché, attendri, disait en s'en allant : « Ma foi, cela est vrai. » Le cordonnier pleurait d'un côté; les femmes de la comtesse riaient de l'autre; c'est que la comtesse, indécente pour ses femmes, était décente, intéressante, pathétique même, pour son cordonnier.

Mais ce n'est pas là ce que je voulais dire. — Et que vouliez-vous donc dire? — Une autre sottise : on en dit tant, sans le savoir, qu'il faut bien avoir quelquefois la conscience de quelques-unes. Je voulais dire que dans un âge avancé la comtesse était forcée d'accepter le souper qu'on lui offrait; elle fut invitée par le commissaire Le Comte; elle se rendit à l'heure. Le commissaire, qui était poli, descendit pour recevoir la belle, pauvre et vieille comtesse; elle était accompagnée d'un cavalier qui lui donnait la main. Ils montent. Le commissaire les suit. La comtesse lui exposait, en montant, une jolie jambe, et au-dessus de cette jambe, une croupe si rebondie, si bien dessinée par ses jupons, si intéressante, que le commissaire, succombant à la tentation, glisse doucement une main et l'applique sur cette croupe. La comtesse, grande logicienne, se retourne sans s'émouvoir, porte la main sur le commissaire, à l'endroit où elle espérait reconnaître la cause de son insolence et son excuse; mais ne l'y trouvant point, elle lui détache un bon soufflet[1]. Eh bien, mon ami, voilà comment la Suzanne de La Grenée en aurait usé avec les vieillards, si elle avait eu la même dialectique. Je ne sais ce qu'ils lui disent; mais je suis sûr qu'elle les aurait fort embarrassés, si elle leur eût adressé le propos d'une de nos femmes à un homme qui la reconduisait dans son équipage, et qui tenait, chemin faisant, un discours dont le ton ne lui paraissait pas proportionné à la chose : « Monsieur, prenez-y garde; je vais me rendre. » Les vieillards sont donc froids et mauvais. Pour la Suzanne, elle est belle et très-belle; elle ne manque pas d'expression; elle se couvre; elle a les regards tournés vers le ciel; elle l'appelle à son secours. Mais sa douleur et son effroi contrastent si bizarrement avec la tranquillité des vieillards, que, si le sujet n'était pas connu, on aurait peine à le deviner. On prendrait tout au

1. Quel joli conte! Il est pourtant vrai et très-vrai, je l'ai su dans son temps. (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

plus ces deux personnages pour deux parents de cette femme à qui ils sont venus indiscrètement annoncer une fâcheuse nouvelle. Du reste, toujours le plus beau faire, et toujours mal employé. C'est une belle main qui trace des choses insignifiantes, dans les plus beaux caractères; un bel exemple de Rossignol ou de Roylet[1].

Vous voyez, mon ami, que je deviens ordurier, comme tous les vieillards. Il vient un temps où la liberté du ton ne pouvant plus rendre les mœurs suspectes, nous ne balançons pas à préférer l'expression cynique qui est toujours la plus simple; c'est du moins la raison que je rendais à des femmes, de la grossièreté prétendue avec laquelle elles accusaient les premiers chapitres de la *Défense de mon oncle*[2] d'être écrits. Une d'entre elles, que vous connaissez bien, satisfaite ou non de ma raison, me dit : « Monsieur, n'insistez pas là-dessus davantage; car vous me feriez croire que j'ai toujours été vieille. » C'est celle qui fait tous les matins son oraison dans Montaigne, et qui a appris de lui, bien ou mal à propos, à voir plus de malhonnêteté dans les choses que dans les mots.

31. L'AMOUR RÉMOULEUR[3].

Composition qui demandait de la finesse, de l'esprit, de la grâce, de la gentillesse, en un mot, tout ce qui peut faire valoir ces bagatelles. Eh bien! elle est lourde et maussade. La scène se passe au devant d'un paysage. Ah! quel paysage! il est pesant; les arbres comme on les voit au-dessus des portes du pont Notre-Dame[4]; nul air entre leurs troncs et leurs branches; nulle légèreté; nulle touche aux feuilles; elles sont si fortement collées les unes aux autres, que le plus violent ouragan n'en enlèverait pas une. A droite, un Amour accroupi devant la meule, et l'arrosant avec de l'eau qu'il puise avec le creux de

1. Fameux maîtres d'écriture. L'article ÉCRITURE de l'*Encyclopédie* est du premier. (BR.)

2. Brochure que Voltaire publia en 1767 en réponse à la critique de sa *Philosophie de l'Histoire*, que Larcher, répétiteur au collège Mazarin, venait de faire paraître sous ce titre : *Supplément à la Philosophie de l'Histoire*. (BR.)

3. Tableau de 14 pouces de large sur 11 pouces de haut.

4. Le pont Notre-Dame était encore, à cette époque, couvert de maisons.

sa main, dans une terrine placée devant lui. Ensuite, sur le même plan, l'*Amour rémouleur* couché sur le ventre, sur ce bâti de bois que les ouvriers appellent la planche, et aiguisant une de ses flèches. A côté, au-dessous de lui, sur le devant, un troisième Amour tourneur de roue, les mains appliquées à la manivelle.

Cela est infiniment moins vrai, moins intéressant, moins en mouvement que la même scène, si elle se passait dans la boutique d'un coutelier, par ses bambins, un jour de dimanche, dans l'absence du père et de la mère. Je verrais la boutique, la forge, les soufflets, les meules, les poulies suspendues, les marteaux, les tenailles, les limes, avec tous les autres outils. Je verrais un des enfants qui ferait le guet à la porte. J'en verrais un autre monté sur une escabelle, qui aurait mis le feu à la forge et qui martellerait sur l'enclume; d'autres qui limeraient à l'étau, et tous ces petits bélîtres ébouriffés, guenilleux, me plairaient infiniment plus que ces gros Amours froids, plats, joufflus et nus. Mais celui qui a fait le premier de ces tableaux n'aurait jamais fait le second; il faut un tout autre talent. Ma composition serait pleine de vie, de variété, et de ce que les artistes appellent ragoût. La sienne n'en a pas une miette; mauvais tableau; et voilà l'effet de tous ces sujets allégoriques empruntés de la mythologie païenne. Les peintres se jettent dans cette mythologie; ils perdent le goût des événements naturels de la vie; et il ne sort plus de leurs pinceaux que des scènes indécentes, folles, extravagantes, idéales, ou tout au moins vides d'intérêt; car, que m'importe toutes les aventures malhonnêtes de Jupiter, de Vénus, d'Hercule, d'Hébé, de Ganymède, et des autres divinités de la fable? Est-ce qu'un trait comique pris dans nos mœurs, est-ce qu'un trait pathétique pris dans notre histoire ne m'attachera pas autrement?... J'en conviens, dites-vous; pourquoi donc, ajoutez-vous, l'art se tourne-t-il si rarement de ce côté?... Il y en a bien des raisons, mon ami. La première, c'est que les sujets réels sont infiniment plus difficiles à traiter, et qu'ils exigent un goût étonnant de vérité. La seconde, c'est que les jeunes élèves préfèrent et doivent préférer les scènes où ils peuvent transporter les figures d'après lesquelles ils ont fait leurs premières études. La troisième, c'est que le nu est si beau dans la peinture et

dans la sculpture, et que le nu n'est pas dans notre costume. La quatrième, c'est que rien n'est si mesquin, si pauvre, si maussade, si ingrat que nos vêtements. La cinquième, c'est que ces natures mythologiques, fabuleuses, sont plus grandes et plus belles, ou, pour mieux dire, plus voisines des règles conventionnelles du dessin. Mais une chose qui me surprendrait si nous n'étions pas des pelotons de contradictions, c'est qu'on accorde aux peintres une licence qu'on refuse aux poëtes. Greuze exposera demain sur la toile la mort de Henri IV; il montrera le jacobin qui enfonce le couteau dans le ventre de Henri III; et cela, sans qu'on s'en formalise; et on ne permettra pas au poëte de rien mettre de semblable en scène.

20. JUPITER ET JUNON, SUR LE MONT IDA, ENDORMIS PAR MORPHÉE[1].

A droite, c'est un Morphée très-agréablement posé sur des nuées; il déploie deux grandes ailes de chauve-souris à désespérer notre ami M. Le Romain, qui a pris les ailes en aversion. Jupiter est assis; Morphée le touche de ses pavots, et sa tête tombe en devant. Mais qu'est-ce que ces nuées lanugineuses qui le ceignent? Sa chair est d'un jeune homme, et son caractère d'un vieillard. Sa tête est d'un Silène, petite, courte, enluminée; les artistes diront bien peinte, mais laissez-les dire. La couronne chancelle sur cette tête. Junon, sur le devant, à droite, a la main droite posée sur celle de Jupiter assoupi; le bras gauche étendu sur ses propres cuisses, et la tête appuyée contre la poitrine de son époux. Le bras gauche de Jupiter est passé sur les reins de sa femme, et son bras droit est porté sur des nuées vraiment assez solides pour le soutenir. Quoi! c'est là cette tête majestueuse, cette fière Junon? Vous vous moquez, monsieur de La Grenée. Je la connais; je l'ai vue cent fois chez le vieux poëte. La vôtre, c'est une Hébé, c'est une Vestale, c'est une Iphigénie, c'est tout ce qu'il vous plaira. Mais dites-moi s'il y a du sens à l'avoir vêtue, et si modestement vêtue. Vous ne savez donc pas ce qu'elle est venue faire là? Elle devait être

1. Tableau cintré de 3 pieds 9 pouces de haut sur 3 pieds de large, pour la chambre à coucher du roi à Bellevue.

nue, toute nue, vous dis-je; sans autre ornement que la ceinture de Vénus qu'elle emprunta ce jour qu'elle avait le dessein intéressé de plaire à son époux. (Bonne leçon pour vous, époux de Paris, époux de tous les lieux du monde. Méfiez-vous de vos femmes lorsqu'elles prendront la peine de se parer pour vous; gare la requête qui suivra.) Et vous appelez cela la jouissance du souverain des dieux, et de la première des déesses! Et ce Jupiter-là, c'est celui qui ébranle l'Olympe du mouvement de ses noirs sourcils? Est-ce que Morphée ne pouvait être mieux désigné que par ses ailes de nuit? Et le lieu de la scène, où en est le merveilleux et le sauvage? Où sont ces fleurs qui sortirent subitement du sein de la terre, pour former un lit à la déesse, un lit voluptueux au milieu des frimas, de la glace et des torrents? Où est ce nuage d'or d'où tombaient des gouttes argentées, qui descendit sur eux, et qui les enveloppa? Vous allez me faire relire l'endroit d'Homère; et vous n'y gagnerez pas.

« Le dieu qui rassemble les nuages dit à son épouse : « Rassurez-vous; un nuage d'or va vous envelopper, et le rayon le « plus perçant de l'astre du jour ne vous atteindra pas. » A l'instant il jeta ses bras sacrés autour d'elle. La terre s'entr'ouvrit et se hâta de produire des fleurs. On vit descendre au-dessus de leurs têtes le nuage d'or, d'où s'échappaient des gouttes d'une rosée étincelante. Le père des hommes et des dieux, enchaîné par l'Amour et vaincu par le Sommeil, s'endormait ainsi sur la cime escarpée de l'Ida; et Morphée s'en allait à tire-d'aile vers les vaisseaux des Grecs, annoncer à Neptune, qui ceint la terre, que Jupiter sommeillait. »

Le moment que l'artiste a choisi est donc celui où l'Amour et le Sommeil ont disposé de Jupiter; et je demande si l'on aperçoit dans toute sa composition le moindre vestige de cet instant d'ivresse et de volupté. O Vénus! c'est en vain que tu as prêté ta ceinture à Junon. Cet artiste la lui a bien arrachée. Je vois une jouissance dans le poëte. Je ne vois ici qu'une jeune fille, qui repose ou qui fait semblant de reposer sur le sein de son père. Et le faire? Oh! toujours très-beau; les étoffes ici sont même plus rompues, moins entières que dans ses autres compositions. Et cette tête de Jupiter dont j'ai très-mal parlé? Vraiment bien peinte; c'est un Jupiter bien colorié, bien vigoureux, bien chaud, barbe bien faite, oh! pour cela bien empâtée!

Mais son grand front? mais ces cheveux qui se mirent une fois à flotter sur la tête du dieu? mais ces os saillants et larges de l'orbite, qui renfermaient ses grandes paupières et ses grands yeux noirs? mais ces joues larges et tranquilles? mais l'ensemble majestueux et imposant de son visage, où est-il? Dans le poëte.

26. MERCURE, HERSÉ ET AGLAURE JALOUSE DE SA SŒUR[1].

Hersé, à gauche, est assise. Elle a la jambe droite étendue et posée sur le genou gauche de Mercure. On la voit de profil. Mercure, vu de face, est assis devant elle un peu plus bas et un peu plus sur le fond. Tout à fait sur la droite, Aglaure, écartant un rideau, regarde d'un œil de colère et jaloux le bonheur de sa sœur. Les artistes vous diront peut-être que les figures principales sont lourdes de dessin et de couleur, et sans passages de teintes. Je ne sais s'ils ont raison; mais, après m'être rappelé la nature, je me suis écrié, en dépit d'eux et de leur jugement : « O les belles chairs, les beaux pieds, les beaux bras, les belles mains, la belle peau ! » La vie, le sang et son incarnat transpirent à travers; je suis, sous cette enveloppe délicate et sensible, le cours imperceptible et bleuâtre des veines et des artères. Je parle d'Hersé et de Mercure. Les chairs de l'art luttent contre les chairs de Nature. Approchez votre main de la toile; et vous verrez que l'imitation est aussi forte que la réalité, et qu'elle l'emporte sur elle par la beauté des formes. On ne se lasse pas de parcourir le cou, les bras, la gorge, les pieds, les mains, la tête d'Hersé. J'y porte mes lèvres, et je couvre de baisers tous ces charmes. O Mercure! que fais-tu? qu'attends-tu? Tu laisses reposer cette cuisse sur la tienne, et tu ne t'en saisis pas, et tu ne la dévores pas? et tu ne vois pas l'ivresse d'amour qui s'empare de cette jeune innocente; et tu n'ajoutes pas au désordre de son âme et de ses sens le désordre de ses vêtements? et tu ne t'élances pas sur elle, dieu des filoux!... Aux traits de la passion se joignent, sur le visage d'Hersé, la candeur, l'ingénuité, la douceur et la simplicité. La tête de Mercure est passionnée, attentive, fine, avec des vestiges bien

1. Tableau de 2 pieds 2 pouces de large sur 1 pied 9 pouces de haut.

marqués du caractère perfide et libertin du dieu. La chaleur perce à travers les pores de ces deux figures. Oui, messieurs de l'Académie, je persiste; c'est, à mon sens et au sentiment de Le Moyne, le plus beau faire imaginable.

Je sentais toutes ces choses, et j'en étais transporté, lorsque, m'étant un peu éloigné du tableau, je poussai un cri de douleur, comme si j'avais été heurté d'un coup violent. C'était une incorrection, mais une si cruelle incorrection de dessin, que j'éprouvai une peine mortelle de voir une des meilleures compositions du Salon gâtée par un défaut énorme. Cette jambe d'Hersé, à l'extrémité de laquelle il y a un si beau pied; cette jambe étendue et posée sur le genou, sur ce si beau, si précieux genou de Mercure, est de quatre grands doigts trop longue; en sorte que, laissant ce beau pied à sa place, et raccourcissant cette jambe de son excès, il s'en manquerait beaucoup, mais beaucoup, qu'elle tînt au corps; défaut qui en a entraîné un autre, c'est qu'en la suivant sous la draperie, on ne sait où la rapporter. Certainement, si Mercure n'a besoin que d'une cuisse, il peut emporter celle-ci sous son bras, sans qu'Hersé puisse s'en douter. Le Mercure est très-savant des bras, du cou, de la poitrine, des flancs; mais on sent qu'il a été dessiné d'après la statue de Pigalle. Le peintre lui a planté encore ici deux ailes à la tête, qui ne font pas mieux qu'ailleurs. J'ai pensé ne vous rien dire d'Aglaure; c'est qu'elle est froide, plate, mesquine, raide de position, faible de couleur, nulle d'expression. Si vous pouvez pardonner à cet ouvrage ce petit nombre de défauts, couvrez-le d'or sur la parole de Le Moyne. La draperie d'Aglaure est large, simple et juste. Elle dérobe en partie des jambes et des cuisses qu'on aurait grand plaisir à voir. Le rideau du fond, si je m'en souviens bien, fait assez mal, et n'imite pas trop l'étoffe de soie. Je ne sais où l'artiste a pris l'expression niaise d'Hersé; elle n'est point du tout commune; mais il la répétera tant dans ses compositions futures, qu'elle le deviendra.

28. PERSÉE, APRÈS AVOIR DÉLIVRÉ ANDROMÈDE[1].

A droite, dans des nuages, le cheval Pégase qui s'en retourne.

1. Tableau de 2 pieds 3 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

Ces nuages, qui partent de l'angle supérieur droit de la scène et du fond, s'étendent en serpentant et descendent jusqu'à l'angle inférieur gauche, où ils se boursoufflent à terre en s'épaississant. Qu'est-ce que cela signifie? A quel propos cette longue et lourde traînée nébuleuse? est-ce Pégase qui l'a laissée après lui? Tout à fait à droite, et sur le devant, au milieu des eaux, le rocher auquel Andromède était attachée. Au pied de ce rocher, en allant vers la gauche, un plat monstre d'un vert sale, fait et peint à la manufacture de Nevers, la gueule béante, la tête retournée, et regardant froidement la proie qui lui est ravie; puis un espace de mer ou d'eaux ternes, mates, compactes, qui s'étendent autour du rocher. Vers le fond et sur la gauche, au-dessus de ces eaux, au-dessous de Pégase, sur la traînée nébuleuse, un petit Amour tenant le bout d'une guirlande de fleurs; fort au-dessous de cet Amour, plus sur le devant et vers la gauche, Persée un pied sur le rivage, l'autre dans l'eau, emportant entre ses bras Andromède, et l'emportant sans passion, sans chaleur, sans effort, quoiqu'il soit ou doive être amoureux, et qu'Andromède, bien potelée, bien grasse, bien nourrie, n'ayant rien perdu ni de ses chairs ni de son embonpoint dans sa chaîne et sur son rocher, soit très-lourde et très-pesante. Nul désordre qui marque la conquête, pas le moindre trait de conformité avec un rapt après un combat. C'est un homme vigoureux, qui aide une femme à traverser un ruisseau. Cette Andromède nue est blanche et froide comme le marbre. A son expression et à sa longue chevelure blonde, lisse et séparée sur le milieu du front, c'est une Madeleine qu'il en fera quand il voudra. Ce peintre n'a que deux ou trois têtes qui roulent dans la sienne, et qu'il fourre partout. Sur le rivage, à quelque distance du groupe d'Andromède et de Persée, un second Amour tient l'autre extrémité de la guirlande de fleurs qui va serpentant par derrière les deux amants ; en sorte qu'il semble que le projet des deux Amours soit de les enlacer. Quand je me représente ce monstre de faïence et cette grosse, épaisse fumée qui coupe la scène en diagonale, et qui s'arrondit à terre en ballons sous les pieds d'Andromède, je ne saurais m'empêcher d'en rire. Entre cet Amour et le groupe d'Andromède et de Persée, tout à fait sur le devant, il y a un petit Amour couché à terre, appuyé contre le casque et l'épée de

Persée, et regardant tranquillement l'enlèvement. Tout à fait à gauche et sur le devant, la scène se termine par des arbres. Persée a encore un pied dans l'eau ; à peine est-il vainqueur du monstre, pourquoi donc son épée et son casque sont-ils à terre ? est-ce ce petit Amour qui l'en a débarrassé ? Rien ne le dit ; et c'est une idée bien tirée par les cheveux ; il faudrait que cela fût évident pour n'être pas absurde, ridicule. J'ai vraiment l'âme chagrine de voir un si beau faire, un moyen aussi rare, aussi précieux, si propre à de grands effets, réduit à rien. Le meilleur emploi que cet homme pourrait faire de son talent, ce serait de peindre des têtes en petit nombre, beaucoup de bras, des pieds et des mains, pour servir d'études aux élèves.

29. RETOUR D'ULYSSE ET DE TÉLÉMAQUE AUPRÈS DE PÉNÉLOPE[1].

Si j'entreprends jamais le traité de l'art de ramper en peinture, le bel exemple d'insipidité et de contre-sens !

A droite sur le fond, porté sur des nuées et renversé en arrière, un bout de Mercure. Ulysse tout nu, sur le devant, se présentant à Pénélope assise au-dessus d'une estrade à laquelle on monte par quelques degrés ; il tend la main à Pénélope, et il reçoit la sienne. Sur le fond, Télémaque à deux genoux devant sa mère.

De cet Ulysse si fin, si rusé, d'un caractère si connu, et dans un instant dont l'expression est si déterminée, savez-vous ce qu'il en a fait? un rustre ignoble, sot et niais. Mettez-lui une coquille à la main, et jetez-lui une peau de mouton sur les épaules ; et vous aurez un saint Jean prêt à baptiser le Christ. Et pourquoi ce personnage est-il nu ? Je ne sais ce que Pénélope lui tracasse dans la main.

Ce Télémaque n'a pas quatre ans de moins que sa mère ; et puis il est froid, plat, sans caractère, sans expression, sans grâce, sans noblesse, sans aucun mouvement ; et cela, c'est un fils qui revoit sa mère ! c'est un enfant de bois ; il ignore le sentiment de la nature ; il n'a ni âme ni entrailles.

Pénélope, vue de profil, regarde au loin et montre du doigt quelque chose ; elle ne voit ni son fils ni son époux ; et voilà

1. Tableau de 2 pieds 3 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

ce qu'on appelle l'entrevue de trois personnes liées par les rapports les plus doux, les plus violents, les plus sacrés de la vie. C'est là un père! c'est là un fils! c'est là une mère! un fils qui a couru les plus grands périls pour retrouver son père! un père qui, après avoir exposé cent fois sa vie pendant la durée d'une guerre longue et cruelle, a été poursuivi sur les mers et sur les terres, par la colère des dieux qui s'étaient plu à mettre sa constance à toutes les épreuves possibles! une mère, une épouse qui croyait avoir perdu son fils et son époux, et qui avait souffert pendant son absence toutes les insolences d'une multitude de princes voisins! Est-ce que cette femme ne devait pas se trouver mal entre les bras de son fils et de son époux? Est-ce que cet époux la soutenant ne devait pas me montrer la tendresse, l'intérêt, la joie dans toute leur énergie? Est-ce que cet enfant ne devait pas tenir une des mains de sa mère, la dévorer et l'arroser de larmes? Ce tableau, mon ami, est le sceau de la bêtise de La Grenée, sceau que rien ne rompra jamais. Trompé par le charme de son pinceau, et par son succès dans des petits sujets tranquilles, où l'imagination est secourue par cent modèles supérieurs, j'avais dit de lui[1] : *Magnæ spes altera Romæ.* Je me rétracte. Que les artistes se prosternent tant qu'ils voudront devant son chevalet; pour nous, qui exigeons qu'une scène aussi intéressante s'adresse à notre cœur, qu'elle nous émeuve, qu'elle fasse couler nos larmes, nous cracherons sur la toile. — Quoi! sur cette Pénélope? sur cette figure la plus belle, peut-être, qu'il y ait au Salon? Voyez donc ce beau caractère de tête, de noblesse, cette belle draperie, ces beaux plis, voyez donc... — Je vois qu'en effaçant ces deux plates figures qui sont à côté d'elle, l'asseyant sur un trépied, j'aurai d'expression, d'attitude, d'action, d'ajustement, une sublime pythonisse. Je vois qu'en laissant à côté d'elle ces deux figures, mais leur donnant l'attention et le caractère qui conviennent au moment, vous en ferez une sibylle qu'ils auront interrogée, et qui leur montre du doigt dans le lointain les bonnes ou mauvaises aventures qui les attendent. J'aimerais encore mieux ce sujet travesti en ridicule, à la manière flamande : Ulysse, vieux bonhomme, de retour de la campagne, en chapeau pointu

1. Salon de 1765.

sur la tête, l'épée pendue à sa boutonnière, et l'escopette accrochée sur l'épaule; Télémaque avec le tablier de garçon brasseur, et Pénélope dans une taverne à bière, que cette froide, impertinente et absurde dignité.

27. RENAUD ET ARMIDE[1].

A gauche du tableau, ou à droite du spectateur, un bout de paysage, des arbres bien verts, d'un vert bien égal, bien lourd, bien épais : on ne saurait plus mal touché. Au pied de ces vilains arbres, un bout de roche. Sur ce bout de roche un riche coussin, sur ce riche coussin Armide assise; elle est triste et pensive; elle a pressenti l'inconstance de Renaud. Un de ses bras tombe mollement sur le coussin; l'autre est jeté sur les épaules de Renaud, sa tête est penchée sur celle du guerrier volage : on ne la voit que de profil. Renaud est à ses genoux : on le voit de face. Sa main gauche va chercher celle d'Armide; sa main droite, s'approchant de sa poitrine, est dans la position d'un homme qui fait un serment. Ses yeux sont attachés sur les yeux d'Armide. La terre autour d'eux est jonchée de roses, de jonquilles, de fleurs qui naissent et qui s'épanouissent. J'aurais mieux aimé qu'elles fussent inclinées sur leur tige, et commençassent à se faner; Greuze n'y aurait pas manqué. On voit aux pieds de Renaud, plus vers la gauche, un jeune Amour debout, son carquois sur le dos, ses ailes déployées, son bandeau relevé, montrant à un de ses frères étendu à terre et désolé, la passion de Renaud pour Armide. Tout à fait à gauche sur le fond, deux autres Amours occupés, l'un debout, à soutenir le bouclier de Renaud, l'autre juché sur un arbre, à le suspendre à des branches; puis un autre bout de paysage, des arbres aussi monotones, aussi lourds, aussi compactes que ceux de la droite. Au delà de ces arbres, un peu dans le lointain, une portion du palais d'Armide. J'enrage, mon ami, je crois que si ce maudit La Grenée était là, je le battrais. Eh! chienne de bête, si tu n'as pas d'idées, que n'en vas-tu chercher chez ceux qui en ont, qui t'aiment, qui estiment ton talent, et qui t'en souffleraient? Je sais bien qu'en peinture, ainsi qu'en littérature, on ne tire pas grand parti d'une idée d'emprunt; mais cela vaut encore mieux

1. Petit tableau de 2 pieds 3 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

que rien. Froide, mauvaise, insignifiante composition. Renaud, gros valet, joufflu, rebondi, sans grâce, sans finesse, sans autre expression que celle de ces drôles, de ces gros réjouis, qui rient par éclats, qui font tenir à nos fillettes les côtés de rire, et qui les croquent tout en riant : Armide, à l'avenant. Terrasse froide et dure, d'un vert tranchant qui blesse la vue; arbres et paysages détestables; scène insipide d'opéra; c'est Pillot et Mlle Dubois[1]; ni esprit, ni dignité, ni passion, ni poésie, ni mensonge, ni vérité. Çà, maître La Grenée, car je ne t'appellerai jamais autrement, place-toi devant ton propre ouvrage, et dis-moi ce que tu en penses. Est-ce là ce fier, ce terrible Renaud, cet Achille de l'armée de Godefroy, ce charmant et volage guerrier du Tasse? Est-ce là cette enchanteresse qui, traversant le camp des chrétiens, y sème l'amour et la jalousie, et divise toute une armée? Homme de glace, artiste de marbre, c'est entre tes mains que la magicienne a bien perdu sa baguette! Comme elle est sage! comme elle est modeste! comme elle est bien enveloppée! Maître La Grenée, mais vous n'avez donc pas la moindre idée de la coquetterie, des artifices d'une femme perfide qui cherche à tromper, à séduire, à retenir, à réchauffer un amant? vous n'avez donc jamais vu couler ces larmes de crocodile.... Eh! si bien, moi! Combien de fois[2] une de ces larmes arrachées de l'œil à force de le frotter m'en ont fait répandre de vraies, et éteignirent les transports de la colère la mieux méritée, et me renchaînèrent sous des liens que je détestais! Que vous peignez mal, monsieur La Grenée; mais que vous êtes heureux d'ignorer tout cela! Mon ami, faites des petits Saint-Jean, des Enfant-Jésus et des Vierges; mais, croyez-moi, laissez là les Renaud, les Armide, les Médor, les Angélique et les Roland.

34-35. LA POÉSIE ET LA PHILOSOPHIE[3].

Ces deux petits tableaux m'appartiennent[4]; et l'on prétend qu'ils sont très-jolis. C'est aussi mon avis.

1. V. sur Pillot le *Paradoxe sur le comédien*, t. VIII.
2. Diderot imite ici et traduit même à sa manière, c'est-à-dire assez librement, un beau passage de la première scène de l'*Eunuque* de Térence. (N.)
3. Deux petits tableaux de 6 pouces sur 5.
4. Ils sont rappelés dans les *Regrets sur ma vieille robe de chambre*.

L'un montre une femme couronnée de lauriers, la tête et les regards tournés vers le ciel; dans un accès de verve. A sa droite est un bout de cheval Pégase assez mal touché.

L'autre représente une femme sérieuse, pensive, en méditation, le coude posé sur un bureau, et la tête appuyée sur sa main. Puisqu'il n'y a qu'un jugement sur ces deux morceaux, et qu'ils sont à moi, il serait dans l'ordre que j'en ignorasse ou que j'en célasse les défauts; mais dans les arts, comme en amour, un bonheur qui n'est fondé que sur l'illusion ne saurait durer. Mes amis, faites comme moi, voyez votre maîtresse telle qu'elle est. Voyez vos statues, vos tableaux, vos amis tels qu'ils sont; et s'ils vous ont enchanté le premier jour, le charme durera. Je me souviens qu'une femme, qui doutait un peu de la bonté de mes yeux, me demanda son portrait que j'entamai sur-le-champ, et qu'elle n'eut pas le courage de me laisser finir; elle me ferma la bouche avec une de ses mains; cependant je l'aimais bien. Mes deux petits tableaux sont bien coloriés, surtout *la Philosophie*; ils ne manquent pas d'expression, surtout *la Philosophie* dont les accessoires, les livres, le bureau et le reste sont encore précieusement finis. Mais le bras droit de *la Poésie*, dont la main gauche est très-belle... — Eh bien, ce bras droit?... — A quelque incorrection qui me blesse; et ceux de *la Philosophie* sont d'une servante; et puis les deux figures, surtout celle-ci, ont un caractère domestique et commun qui ne convient guère à des natures idéales, abstraites, symboliques, qui devraient être grandes, exagérées et d'un autre monde..... Une femme qui compose n'est pas *la Poésie*; une femme qui médite n'est pas *la Philosophie*. Outre l'action propre à l'état, il y a la physionomie. — Et ils vous plairont toujours ces petits tableaux? — Je le crois. — Et cette amie qui vous ferma la bouche, vous plaît-elle encore? — Plus que jamais.

30. UNE BAIGNEUSE[1].

Sur le fond, un froid, lourd et vilain paysage collé. Les enlumineuses du bas de la rue Saint-Jacques, à six liards la feuille, ne font ni mieux ni plus mal. A droite, sur le fond, un

1. Petit tableau de 16 pouces sur 13.

Amour monotone, non aveugle, mais les yeux pochés; plat, de bois découpé. A gauche, la baigneuse assise; elle est sortie de l'eau; elle s'essuie. Comment une semblable figure peut-elle intéresser? Par la beauté des formes, par la volupté de la position, par les charmes de toute la personne; et c'est une grosse, grasse créature, sans élégance, sans attraits, lourde, épaisse; et puis sur ses épaules, la répétition de la tête de la *Suzanne* et de la *Madeleine* du dernier Salon; elle est ceinte d'un gros linge, elle a les jambes croisées, et au bout de ces jambes, deux pieds rouges : pauvre, très-pauvre chose; baigneuse à fuir. Les eaux du bain sont sur le devant, et ces eaux peintes comme à l'ordinaire.

21. LA TÊTE DE POMPÉE PRÉSENTÉE A CÉSAR[1].

Je ne sais quel pape demanda à son camérier quel temps il faisait. « Beau, » lui répondit le camérier, quoiqu'il plût à verse. Mon ami, je ne veux pas, si je vais jamais à Varsovie, que Sa Majesté le roi de Pologne me prenne par une oreille et, me conduisant devant ce tableau, me dise, comme le saint-père dit à son camérier, en le menant à la fenêtre : « *Vedi, coglione.* » Que les souverains sont à plaindre! on n'ose pas seulement leur dire qu'il pleut, quand ils veulent du beau temps.

La forme de ce tableau est ingrate; il faut en convenir. La scène se passe sur deux barques, aux environs du phare d'Alexandrie. On voit ce phare à gauche. Plus sur le fond, du même côté, une pyramide. C'est à quelque distance du premier de ces deux édifices que les barques se sont rencontrées. Vers le milieu de celle qui est à gauche, sur le devant, un esclave basané et presque nu tient d'une main la tête par les cheveux et le linge qui l'enveloppait; de l'autre, il la porte en devant. Le linge est ensanglanté. L'envoyé, placé un peu plus sur le fond, et vers la pointe de la barque, la tête penchée, une main rapprochée de la poitrine, et l'autre disposée à recouvrir la tête de son voile. Je ne sais si, depuis que j'ai vu cette composition, l'artiste n'a rien changé à l'action de cette figure. César est de-

1. Tableau cintré de 9 pieds 3 pouces de haut sur 4 pieds 11 pouces de large. Pour Sa Majesté le roi de Pologne.

bout sur l'autre barque. Son expression est mêlée de douleur et d'indignation. Une larme vraie ou fausse lui tombe de l'œil : il interpose sa main droite entre ses regards et la tête de Pompée. La raideur de son autre bras et son poing fermé répondent fort bien à l'expression du reste de la figure. Il y a derrière César un beau jeune chevalier romain assis ; il a les yeux attachés sur la tête. Debout, derrière César et ce chevalier, tout à fait à droite, un vieux chef de légion regarde le même objet avec une attention et une surprise mêlées de douleur. Dans l'autre barque, autour de l'esclave, l'artiste a placé des vases précieux et d'autres présents. Tout à fait à gauche, sur l'extrémité de la toile, dans la demi-teinte, un compagnon de Menodote : il est debout, il écoute.

L'artiste a tant consulté, si changé, si tourmenté sa composition, que je ne sais plus ce qu'il en reste. Je la jugerai donc telle qu'elle était, puisque j'ignore ce qu'elle est.

Le faire est de La Grenée; c'est-à-dire qu'en général il est beau et très-beau. Cette tête de Pompée, qui devait être si grande, si intéressante, si pathétique par son caractère, est petite et mesquine. Je ne lui voudrais pas la bouche béante, ce qui serait hideux; mais je ne la lui voudrais pas fermée, parce que les muscles s'étant relâchés, elle a dû s'entr'ouvrir.

Lorsque j'objectai à La Grenée la petitesse et le mesquin de cette tête, il me répondit qu'elle était plus grande que nature. Que voulez-vous obtenir d'un artiste qui croit qu'une tête grande c'est une grosse tête; et qui vous répond du volume quand vous lui parlez du caractère?

L'esclave qui la présente est excellent de dessin et d'expression. Il a les regards attachés sur César, dont l'indignation pénètre d'effroi.

Il y a bien quelque embarras, quelque perplexité, mais trop peu marqués, pour le mauvais accueil qu'on lui fait, sur le visage de l'envoyé qui présente la tête. Il regarde César; ce qu'il ne devrait pas. Il me semble que celui qui entend ces mots : « Qui est votre maître, pour avoir osé un pareil attentat? » doit avoir les yeux baissés. Je lui trouve l'air hypocrite et faux. Du reste, il est très-bien drapé et très-bien peint; on ne peut pas mieux.

Je n'ai rien à dire de César; et c'est peut-être en dire bien

du mal. Il me semble un peu guindé et raide. La larme qui coule sur sa joue est fausse. L'indignation ne pleure pas; et d'ailleurs la sienne est un peu grimacière.

Il y a certainement des beautés dans ce morceau, mais de technique, et par conséquent peu faites pour être senties; au lieu que les défauts sont frappants.

Premièrement, rien n'y répond à l'importance de la scène. Il n'y a nul intérêt. Tout est d'un caractère petit et commun. Cela est muet et froid.

Secondement, et ce vice est surtout sensible, au côté droit de la composition, le César est isolé; le jeune chevalier assis est isolé; le vieux chef de légion est isolé. Rien ne fait groupe ou masse, ce qui rend cette partie de la scène pauvre, vide et maigre.

Troisièmement, toutes ces natures sont trop petites, trop ordinaires; il me les fallait plus exagérées, moins comparables à moi. Ce sont de petits personnages d'aujourd'hui.

Quatrièmement, on ne pouvait mettre trop de simplicité, de silence et de repos dans cette scène. Autre raison pour en exagérer davantage les caractères. Point de milieu, ou de grandes figures, et peu d'action; ou beaucoup d'action, et des figures de proportion commune; et puis, il fallait penser que le simple est sublime ou plat.

Une observation assez générale sur La Grenée, c'est que son talent diminue en raison de l'étendue de sa toile. On a tout mis en œuvre pour l'échauffer, lui agrandir la tête, lui inspirer quelques concepts hauts. Peines perdues. Je disais à Mme Geoffrin qu'un jour Roland prit un capucin par la barbe, et qu'après l'avoir bien fait tourner, il le jeta à deux milles de là, où il ne tomba qu'un capucin.

Si La Grenée avait pensé à choisir des natures moins communes; s'il avait pensé à donner plus de profondeur à sa scène; s'il y avait eu plus de spectateurs, plus d'incidents, plus de variété, quelques groupes ou masses, tout aurait été mieux. Mais l'étendue de la toile le permettait-elle? On le verra à l'article de *Saint François de Sales agonisant*, peint par Durameau.

19. **LE DAUPHIN MOURANT, ENVIRONNÉ DE SA FAMILLE. LE DUC DE BOURGOGNE LUI PRÉSENTE LA COURONNE DE L'IMMORTALITÉ**[1].

Ah! mon ami, combien de beaux pieds, de belles mains, de belles chairs, de belles draperies, de talent perdu! Qu'on me porte cela sous les charniers des Innocents; ce sera le plus bel *ex-voto* qu'on y ait jamais suspendu.

Un grand rideau s'est levé, et l'on a vu le Dauphin moribond, étendu sur son lit, le corps à demi nu.

Cette idée du Dauphin derrière le rideau a fait fortune. Le Dauphin a passé toute sa vie derrière un rideau, et un rideau bien épais : c'est Thomas qui l'a dit en prose[2]; c'est moi qui l'ai dit en vers[3]; c'est Cochin qui l'a dit en gravure; c'est La Grenée qui le dit en peinture, d'après M. de La Vauguyon, qui lui avait appris à se tenir là.

Sa femme est assise à côté de lui, dans un fauteuil.

La France, triste et pensive, est debout à son chevet.

Un des enfants, avec le cordon bleu, a la tête penchée dans le giron de sa mère.

Un second, avec le cordon bleu, est debout au pied du lit.

Un troisième, avec le cordon bleu, est penché sur le pied du lit.

Le petit duc de Bourgogne, tout nu, mais avec le cordon bleu, suspendu dans les airs au centre de la toile, environné de lumière, présente la couronne éternelle à son père.

Il n'y a certainement que son père qui l'aperçoive; car son apparition ne fait pas la moindre sensation sur les autres.

Cette merveilleuse composition a été imaginée et commandée par M. de La Vauguyon :

Rare et sublime effort d'une imaginative,
Qui ne le cède en rien à personne qui vive!

MOLIÈRE, *l'Étourdi*, acte III, scène V.

1. Tableau de 4 pieds de haut sur 3 pieds de large, composé et commandé par M. le duc de La Vauguyon. — Il était fini avant la mort de Mme la Dauphine. On lit sur son visage la perte que la France allait faire de cette auguste princesse, honorable victime de l'amour conjugal. (*Note du livret.*)

2. V. *Sur l'Éloge du Dauphin*, par Thomas, t. VI, p. 347.

3. V. la note de Grimm à l'article COCHIN, *Salon de 1765*, t. X, p. 448.

On s'était d'abord adressé à Greuze. Celui-ci répondit que ce projet de tableau était fort beau, mais qu'il ne se sentait pas le talent d'en faire quelque chose. La Grenée, plus avide d'argent que Greuze, et c'est beaucoup dire, et moins jaloux de gloire, s'en est chargé. Je m'en réjouis pour Greuze. Je vois que l'argent n'est pourtant pas la chose qu'il estime le plus.

Revenons au tableau que M. de La Vauguyon se propose de consacrer à la mémoire d'un prince qui lui fut cher, et qui lui permet, en dépit de son père, d'empoisonner le cœur et l'esprit de ses enfants de bigoterie, de jésuitisme, de fanatisme et d'intolérance. A la bonne heure. Mais de quoi s'avise cette tête d'oison-là, d'imaginer une composition et de vouloir commander à un art qu'il n'entend pas mieux que celui d'instituer un prince? Il ne se doute donc pas que rien n'est si difficile que d'ordonner une composition en général, et que la difficulté redouble lorsqu'il s'agit d'une scène de mœurs, d'une scène de famille, d'une dernière scène de la vie, d'une scène pathétique. Il a vu tous ses personnages sur la toile aussi plats qu'il les aurait vus sur le théâtre du monde, si bonne nature et si bonne fortune ne s'y fussent opposées; et La Grenée l'a bien secondé. Monsieur le duc, vous avez promis à l'artiste, combien? mille écus? Donnez-en deux mille; et courez vous cacher tous deux.

Il y a peu d'hommes, même parmi les gens de lettres, qui sachent ordonner un tableau. Demandez à Le Prince, chargé par M. de Saint-Lambert, homme d'esprit certes s'il en fut, de la composition des figures qui doivent décorer son poëme harmonieux, monotone et froid des *Saisons*. C'est une foule de petites idées fines qui ne peuvent se rendre, ou qui, rendues, seraient sans effet. Ce sont des demandes, ou folles, ou ridicules, ou incompatibles avec la beauté du technique. Cela sera passable, écrit; détestable, peint; et c'est ce que mes confrères ne sentent pas. Ils ont dans la tête,

Ut pictura, poesis erit;

Horat. *de Arte poet.*, v. 289.

et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai que *ut poesis*

pictura non erit. Ce qui fait bien en peinture[1] fait toujours bien en poésie; mais cela n'est pas réciproque. J'en reviens toujours au Neptune de Virgile,

. . . Summa placidum caput extulit unda.

VIRGIL. *Æneid.* lib. I, v. 131.

Que le plus habile artiste, s'arrêtant strictement à l'image du poëte, nous montre cette tête si belle, si noble, si sublime dans l'*Énéide*; et vous verrez son effet sur la toile. Il n'y a sur le papier ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action. Il n'y a ni groupes déterminés, ni repos marqués, ni clair-obscur, ni magie de lumière, ni intelligence d'ombres, ni teintes, ni demi-teintes, ni perspective, ni plans. L'imagination passe rapidement d'image en image; son œil embrasse tout à la fois. Si elle discerne des plans, elle ne les gradue ni ne les établit; elle s'enfoncera tout à coup à des distances immenses; tout à coup elle reviendra sur elle-même avec la même rapidité, et pressera sur vous les objets. Elle ne sait ce que c'est qu'harmonie, cadence, balance; elle entasse, elle confond, elle meut, elle approche, elle éloigne, elle mêle, elle colore comme il lui plaît. Il n'y a dans ses compositions ni monotonie, ni cacophonie, ni vides, du moins à la manière dont la peinture l'entend. Il n'en est pas ainsi d'un art où le moindre intervalle mal ménagé fait un trou; où une figure trop éloignée ou trop rapprochée de deux autres alourdit ou rompt une masse; où un bout de linge chiffonné papillote; où un faux pli casse un bras ou une jambe; où un bout de draperie mal colorié désaccorde; où il ne s'agit pas de dire : « Sa bouche était ouverte, ses cheveux se dressaient sur son front, les yeux lui sortaient de la tête, ses muscles se gonflaient sur ses joues, c'était la fureur; » mais où il faut rendre toutes ces choses; où il ne s'agit pas de dire, mais où il faut faire ce que le poëte dit; où tout doit être pressenti, préparé, sauvé, montré, annoncé, et cela dans la composition la plus nombreuse et la plus compliquée, la scène la plus variée et la plus tumultueuse, au milieu du plus grand désordre. Dans une

1. Conférez ici ce que Diderot a dit sur le même sujet dans la *Lettre sur les Sourds et Muets*, t. I, p. 386. (N.)

tempête, dans le tumulte d'un incendie, dans les horreurs d'une bataille, l'étendue et la teinte de la nue, l'étendue et la teinte de la poussière ou de la fumée, sont déterminées.

Chardin, La Grenée, Greuze et d'autres m'ont assuré (et les artistes ne flattent point les littérateurs) que j'étais presque le seul d'entre ceux-ci dont les images pouvaient passer sur la toile, presque comme elles étaient ordonnées dans ma tête.

La Grenée me dit : « Donnez-moi un sujet pour la Paix, » et je lui réponds : « Montrez-moi Mars couvert de sa cuirasse, les reins ceints de son épée, sa tête belle, noble, fière, échevelée. Placez debout à son côté Vénus, mais Vénus nue, grande, divine, voluptueuse ; jetez mollement un de ses bras autour des épaules de son amant ; et qu'en lui souriant d'un souris enchanteur, elle lui montre la seule pièce de son armure qui lui manque, son casque, dans lequel ses pigeons ont fait leur nid. — J'entends, dit le peintre ; on verra quelques brins de paille sortir de dessous la femelle ; le mâle, posé sur la visière, fera sentinelle ; et mon tableau sera fait. »

Greuze me dit : « Je voudrais bien peindre une femme toute nue, sans blesser la pudeur ; » et je lui réponds : « Faites *le Modèle honnête.* Asseyez devant vous une jeune fille toute nue ; que sa pauvre dépouille soit à terre à côté d'elle et indique la misère ; qu'elle ait la tête appuyée sur une de ses mains ; que de ses yeux baissés deux larmes coulent le long de ses belles joues ; que son expression soit celle de l'innocence, de la pudeur et de la modestie ; que sa mère soit à côté d'elle ; que de ses mains et d'une des mains de sa fille elle se couvre le visage, ou qu'elle se cache le visage de ses mains, et que celle de sa fille soit posée sur son épaule ; que le vêtement de cette mère annonce aussi l'extrême indigence ; et que l'artiste, témoin de cette scène, attendri, touché, laisse tomber sa palette ou son crayon. » Et Greuze dit : « Je vois mon tableau[1]. »

Cela vient apparemment de ce que mon imagination s'est assujettie de longue main aux véritables règles de l'art, à force d'en regarder les productions ; que j'ai pris l'habitude d'arranger mes figures dans ma tête, comme si elles étaient sur la

1. Cette donnée a servi à Baudouin et non à Greuze pour sa gouache *le Modèle honnête,* gravé par Moreau le jeune. Voir *Salon de 1769.*

toile; que peut-être je les y transporte, et que c'est sur un grand mur que je regarde quand j'écris; qu'il y a longtemps que, pour juger si une femme qui passe est bien ou mal ajustée, je l'imagine peinte; et que peu à peu j'ai vu des attitudes, des groupes, des passions, des expressions, du mouvement, de la profondeur, de la perspective, des plans dont l'art peut s'accommoder; en un mot, que la définition d'une imagination réglée devrait se tirer de la facilité dont le peintre peut faire un beau tableau de la chose que le littérateur a conçue.

Un troisième artiste me dit : « Donnez-moi un sujet d'histoire; », et je lui réponds : « Peignez la mort de Turenne; consacrez à la postérité le patriotisme de M. de Saint-Hilaire. Placez au fond de votre tableau les dehors d'une place assiégée; que la partie supérieure de la fortification soit couverte d'une grande vapeur ou fumée rougeâtre et épaisse; que cette fumée rougeâtre et enflammée commence à inspirer de la terreur; que je voie à gauche un groupe de quatre figures; le maréchal mort et prêt à être emporté par ses aides de camp, dont l'un passe son bras droit sur les jambes du général, en détournant la tête; l'autre soutient le général par-dessous les aisselles, et montre toute sa désolation; le troisième, plus ferme, est à son action; et son bras gauche va chercher le bras droit de son camarade; que le maréchal soit à demi soulevé, que ses jambes pendent, et que sa tête soit renversée en arrière, échevelée; qu'on voie à droite M. de Saint-Hilaire et son fils; M. de Saint-Hilaire sur le devant, son fils sur le fond; que celui-ci tienne le bras fracassé de son père; que ce bras soit enveloppé de la manche déchirée du vêtement; qu'on voie à cette manche des traces de sang; qu'on en voie des gouttes à terre, et que le père dise à son fils, en lui montrant le maréchal mort : « Ce n'est pas sur « moi, mon fils, qu'il faut pleurer, c'est sur la perte que la « France fait par la mort de cet homme. » Que le fils ait les regards attachés sur le maréchal. Ce n'est pas tout. Arrangez, par derrière ce groupe, un écuyer qui tient la bride de la jument pie du maréchal; qu'il regarde aussi son maître mort, et qu'il tombe de grosses larmes de ses yeux. — C'est fait, dit l'artiste; qu'on me donne un crayon, et que je jette bien vite sur du papier gris l'esquisse de mon tableau. »

C'en est un quatrième qui a apparemment de l'amitié pour

moi, qui partage mon bonheur et ma reconnaissance, et qui me propose d'éterniser les marques de bonté que j'ai reçues de la grande souveraine; car c'est ainsi qu'on l'appelle, comme on appelait, il y a quelques années, le roi de Prusse le grand roi; et je lui réponds : « Élevez son buste ou sa statue sur un piédestal; entrelacez autour de ce piédestal la corne d'abondance; faites-en sortir tous les symboles de la richesse. Contre ce piédestal appuyez mon épouse; qu'elle verse des larmes de joie; qu'un de ses bras posé sur l'épaule de son enfant, elle lui montre de l'autre notre bienfaitrice commune; que cependant, la tête et la poitrine nues, comme c'est mon usage, l'on me voie portant mes mains vers une vieille lyre suspendue à la muraille; » et l'artiste ami dit : « Je vois à peu près mon tableau[1]. »

Et celui du *Dauphin mourant?...* Encore un moment de patience, et vous serez satisfait. Il faut auparavant que je vous montre comment un poëte, en quatre lignes, fait succéder plusieurs instants différents; et croyant n'ordonner qu'un seul tableau, il en accumule plusieurs. Lucrèce s'adresse à Vénus, et la prie d'assoupir entre ses bras le dieu des batailles, et de rendre la paix aux Romains, le loisir à Memmius; et voici ses vers.

Effice, ut interea fera mœnera militiai
Per maria ac terras omnes sopita quiescant.
Nam tu sola potes tranquilla pace juvare
Mortales; quoniam belli fera mœnera Mavors
Armipotens regit, in gremium qui sæpe tuum se
Rejicit, æterno devinctus volnere amoris :
Atque ita suspiciens, tereti cervice reposta,
Pascit amore avidos, inhians in te, dea, visus;
Eque tuo pendet resupini spiritus ore.
Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto,
Circumfusa super, suaves ex ore loquelas
Funde.

Lucretius, *De rerum natura*, lib. I, v. 30 et seq.

« Fais cependant, ô Vénus! que les fureurs de la guerre cessent sur les terres, sur les mers, sur l'univers entier; car c'est toi seule qui peux donner la paix aux mortels; car c'est sur ton sein que le terrible dieu des batailles vient respirer de

1. Voir, dans la *Correspondance*, une lettre à M. *** du 29 décembre 1767.

ses travaux; c'est dans tes bras qu'il se rejette et qu'il est retenu par la blessure d'un trait éternel.

« Lorsqu'il a reposé sa tête sur tes genoux, ses yeux avides s'attachent sur les tiens; il te regarde; il s'enivre; sa bouche est entr'ouverte, et son âme reste comme suspendue à tes bras.

« Dans ce moment où tes membres sacrés le soutiennent, penche-toi tendrement sur lui et, l'enveloppant de ton céleste corps, verse dans son cœur la douce persuasion. Parle, ô déesse ! et que les Romains te doivent la paix et le repos. »

Premier instant, premier tableau, celui où Mars, las de carnage, se rejette entre les bras de Vénus.

Second instant, second tableau, celui où la tête du dieu repose sur les genoux de la déesse, et où il puise l'ivresse dans ses regards.

Troisième instant et troisième tableau, celui où la déesse, penchée tendrement sur lui et l'enveloppant de son céleste corps, lui parle et lui demande la paix.

Parlez, mon ami, cela n'est-il pas plus intéressant que de m'entendre dire : Cette composition de La Grenée a tout l'air et toute la platitude d'un *ex-voto?* Draperies dures et crues, pas une belle tête; mettez un bonnet de laine sur la tête ignoble de ce dauphin, et vous aurez un malade de l'Hôtel-Dieu; et tous ces bambins avec leur cordon bleu, sans en excepter le revenant de l'autre monde avec son cordon bleu, et l'inadvertance de la mère et des frères pour ce revenant, et le parti qu'on pouvait tirer de ce revenant pour donner à la scène un peu d'intérêt et de mouvement; et toute cette scène, qui n'en reste pas moins immobile et muette, qu'en dites-vous? Ne voyez-vous pas que la douleur de cette femme est fausse, hypocrite; qu'elle fait tout ce qu'elle peut pour pleurer, et qu'elle ne fait que grimacer; que ce bout de draperie bleue, qui tombe à ses pieds, est tout à fait discordant; et que cette sphère sur son pied, au milieu de ces portefeuilles et de ces livres, occupe trop le milieu, et déplaît?

Laissons cela; et pour nous soulager de la petitesse de cette composition, vraiment digne et du personnage qui l'a commandée et des personnages qui la composent, prouvons, par un dernier exemple, que le plus grand tableau de poésie qu-

je connaisse serait très-ingrat pour un peintre, même de plafond ou de galerie. Lucrèce a dit :

Æneadum genetrix, hominum divumque voluptas,
Alma Venus, cœli subter labentia signa,
Quæ mare navigerum, quæ terras frugiferentes
Concelebras. . . .

LUCRETIUS, *De rerum natura*, lib. I, v. 1 et seq.

« Mère des Romains, charme des hommes et des dieux; de la région des cieux, où les astres roulent au-dessus de ta tête, tu vois sous tes pieds les mers qui portent les navires, les terres qui donnent les moissons; et tu répands la fécondité sur elles. »

Il faudrait un mur, un édifice de cent pieds de haut, pour conserver à ce tableau toute son immensité, toute sa grandeur, que j'ose me flatter d'avoir sentie le premier. Croyez-vous que l'artiste puisse rendre ce dais, cette couronne de globes enflammés qui roulent autour de la tête de la déesse? Ces globes deviendront des points lumineux, comme ils sont autour de la tête d'une vierge dans une assomption; et quelle comparaison entre ces globes du poëte, et ces petites étoiles du peintre? Comment rendra-t-il la majesté de la déesse? Que fera-t-il de ces mers immenses qui portent les navires, et de ces contrées fécondes qui donnent les moissons? Et comment la déesse versera-t-elle sur cet espace infini la fécondité et la vie?

Chaque art a ses avantages. Lorsque la peinture attaquera la poésie sur son palier, il faudra qu'elle cède; mais elle sera sûrement la plus forte, si la poésie s'avise de l'attaquer sur le sien.

Et voilà comment un mauvais tableau inspire quelquefois une bonne page, et comment une bonne page n'inspirera quelquefois qu'un mauvais tableau; et comment une bonne page et un mauvais tableau vous ruineront. Du reste, coupez, taillez, tranchez, rognez et ne laissez de tout cela que ce qui vous duira.

Comptez bien, mon ami : *le Dauphin mourant*; *Jupiter et Junon sur l'Ida*; *la Tête de Pompée présentée à César*; *les Quatre États*; *Mercure et Hersé*; *Renaud et Armide*; *Persée et Andromède*; *le Retour d'Ulysse et de Télémaque*; *la Baigneuse*; *l'Amour rémouleur*; *la Suzanne*; *le Joseph*; *la Poésie* et *la Phi-*

losophie; dix-sept tableaux en deux ans, sans compter ceux qui n'ont pas été exposés; tandis que Greuze couve, pendant des mois entiers, la composition d'un seul, et met quelquefois un an à l'exécuter.

J'étais au Salon; je parcourais les ouvrages de cet artiste, lorsque j'aperçus Naigeon qui les examinait de son côté. Il haussait les épaules, ou il détournait la tête, ou il regardait et souriait ironiquement. Vous savez que Naigeon a dessiné plusieurs années à l'Académie, modelé chez Le Moyne, peint chez Van Loo, et passé, comme Socrate, de l'atelier des beaux-arts dans l'école de la philosophie. « Bon, me dis-je à moi-même. Je cherchais une occasion de vérifier mes jugements; la voici. » Je m'approche donc de Naigeon; et, lui frappant un petit coup sur l'épaule : « Eh bien, lui dis-je, que pensez-vous de tout cela?

NAIGEON.

Rien.

DIDEROT.

Comment, rien!

NAIGEON.

Non, rien; rien du tout. Est-ce que cela fait penser? »

Puis il allait, sans mot dire, d'une des compositions de La Grenée à une autre. Ce n'était pas mon compte. Pour rompre ce silence, je lui jetai un mot sur le faire de l'artiste. « Voyez comme ce genou de la Dauphine est bien drapé et le nu bien annoncé. Le bout de ce lit, sur le devant, n'est-il pas merveilleusement ajusté?

NAIGEON.

Je me soucie bien de son genou, de son bout de lit et de son faire; s'il ne m'émeut point, s'il me laisse froid comme un terme. Un peintre, vous le savez mieux que moi, c'est celui-là seul...

. . . Meum qui pectus inaniter angit,
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
Ut magus; et modo me Thebis, modo ponit Athenis.

HORAT. *Epistol.* lib. II, epist. I, v. 211 et seq.

Et vous croyez que cet homme produira ces effets terribles ou délicieux? Jamais, jamais. Voyez ce Joseph et cette Putiphar; point d'âme, point de goût, point de vie. Où est le désordre du

moment? où est la lasciveté? Est-ce que je ne devrais pas lire dans les yeux de cette femme le dépit, la colère, l'indignation, le désir augmenté par le refus? Vous voulez que je voie à Armide un caractère de vierge; à Andromède une tête de Madeleine; à Renaud l'encolure d'un jeune portefaix; au Dauphin l'ignoble d'un gueux; à la Dauphine la grimace d'une hypocrite; et que je n'entre pas en fureur?

DIDEROT.

Je veux, mon cher Naigeon, que vous réserviez votre bile et votre fureur pour les dieux, pour les prêtres, pour les tyrans, pour tous les imposteurs de ce monde.

NAIGEON.

J'en ai provision, et je ne puis me dispenser d'en répandre une portion bien méritée sur des gens ennemis des littérateurs et des philosophes dont ils dédaignent les jugements, et dont ils seraient longtemps les écoliers dans l'art d'imiter la nature. J'en appelle à vos réflexions même sur la peinture. Je veux mourir s'il y a dans toutes ces têtes-là le premier mot de la métaphysique de leur art. Ce sont presque tous des manœuvres; et encore quels manœuvres ! Demandez à ce La Grenée la différence d'une riche draperie et d'une étoffe neuve; et vous verrez ce qu'il vous dira. Voyez ce César; je vous jure que c'est la première fois qu'il a mis cet habit. Voyez ce vaisseau, il vient d'être lancé à l'eau, et sa proue dorée sort de chez Guibert. Il ne sait pas que ces draperies chaudes et crues, jetées sur la toile, fraîchement tirées de la chaudière, font d'abord un mauvais effet, un peu plus mauvais avec le temps; il ne sait pas que toute composition perd avec le temps, et que, ces draperies dures ne perdant pas proportionnellement, les chairs, les fonds s'éteignent; et qu'on n'aperçoit plus dans le tableau désaccordé que de grandes plaques rouges, vertes et bleues. On dit que le temps peint les beaux tableaux; premièrement, cela ne peut s'entendre que des tableaux travaillés si franchement et si harmonieusement, que l'effet du temps se réduise à ôter à toutes les couleurs leur chaleur trop éclatante et trop crue; secondement, cela ne doit s'entendre que d'un certain intervalle de temps passé lequel toute composition, rongée par l'acide de l'air, s'affaiblit et s'efface. Il serait peut-être à souhaiter que l'affaiblissement fût proportionné sur tout l'espace coloré, et

que du moins l'harmonie subsistât; mais le cas le plus défavorable est celui où la vigueur des draperies reste au milieu du dépérissement général; car cette vigueur des draperies achève de tuer le tout. Harmonie perdue, pour harmonie perdue, j'aimerais mieux que l'effet le plus violent du temps tombât sur les étoffes, et que leur entière destruction fît valoir les chairs et les autres parties essentielles, qui en reprendraient par comparaison une sorte de vie. Ainsi, comptez qu'aux compositions de La Grenée, où les effets destructeurs de l'air et du temps produiront tout le contraire, on ne retrouvera plus que des étoffes.

DIDEROT.

Fort bien. Voilà que vous commencez à vous calmer, et qu'il y a plaisir à vous entendre. »

Cependant mon homme, incapable d'une modération qui durât quelque temps, marchait à grands pas et jetait un mot ironique en passant sur chacun des tableaux qu'il apercevait. « Ce Renaud, disait-il, sort des mains de son perruquier et de son tailleur... Regardez les cheveux de Persée, comme ils sont bien frisés... Oh! oui, il faut en convenir, ce tableau du Dauphin est d'un beau faire; mais l'accessoire est devenu le principal; et le principal, l'accessoire; c'est une bagatelle.

DIDEROT.

Je ne vous entends pas.

NAIGEON.

Je veux dire que la vraie scène, c'était la scène de séparation du père, de la mère et des enfants; scène de désolation, au milieu de laquelle je n'aurais pas désapprouvé que ce petit revenant descendît du ciel par un angle de la toile, apportant la couronne immortelle à son père.

DIDEROT.

Vous avez raison... Est-ce que vous n'approuvez pas l'intention de cette France, ou Minerve?

NAIGEON.

Et cet enfant qui attache le rideau?

DIDEROT.

J'avoue qu'il est insoutenable.

NAIGEON.)

O le Poussin! ô Le Sueur! quel trophée ces gens-là vous élèvent! Chaque tableau qu'ils font est un laurier qu'ils placent sur vos fronts, et un regret qu'ils nous arrachent. Que vous êtes grands, éloquents, sublimes! et comme ils me le disent! Mais voyez donc tous ces bambins, comme ils sont bien peignés, bien ajustés! Est-ce à la dernière heure de leur père qu'ils assistent, ou vont-ils à la noce d'une de leurs sœurs? Où est le *Testament d'Eudamidas*[1]? Où est cette femme assise sur le pied du lit et le dos tourné à son mari moribond, et qui me désole? Où est cette fille étendue à terre, la tête penchée dans le giron de sa mère, et qui me désole? Où est ce bouclier et cette épée suspendus, qui m'apprennent que ce moribond est un soldat, un citoyen qui a exposé sa vie pour la patrie, et répandu son sang pour elle? O le Poussin! ô Le Sueur! quelle douleur que celle de cette Dauphine!

Uberibus semper lacrymis, semperque paratis
In statione sua, atque expectantibus illam,
Quo jubeat manare modo.

JUVÉNAL, sat. VI, v. 273 et seq.

N'est-ce pas encore une belle chose que cette *Tête de Pompée présentée à César?* Froid, compassé, nul *œstrum poeticum*, discordance de couleur, bras droit de César cassé, sa cuisse droite allant je ne sais où; ou plutôt il n'en a point; tête sans noblesse; Africain au lieu d'être chaud et rougeâtre; sale; draperie qui pend de la barque, mal jetée; ornements de cette barque, lourds; vagues de la mer, mal touchées; mignon, petite tête, gris de couleur; ciel dur, qui achève de désaccorder; et toujours de la couleur dure et non rompue. Je vous dis, mon ami, son faire est trop léché pour de grandes machines; il ne convient qu'à de petites choses qu'on regarde de près et par parties. On est toujours tenté de demander : « Où ce peintre prend-il son beau rouge, un outremer aussi brillant? et son jaune donc? Vous m'avouerez que cette Suzanne est une copie de celle de Van Loo[2]? Cette figure symbolique de l'Agri-

1. Tableau du Poussin. (Br.)
2. Salon de 1765.

culture est tout à fait intéressante; le linge qui lui couvre une partie du bras, merveilleux; tout en est charmant, tout; mais feuilletez le portefeuille de Piètre de Cortonne, et vous l'y retrouverez en cinquante endroits. Mon ami, sortons d'ici : je sens que l'ennui et l'humeur me gagnent. »

Nous sortîmes. Chemin faisant, il parlait tout seul, et il disait : « La nature! la nature! quelle différence entre celui qui l'a vue chez elle, et celui qui ne l'a vue qu'en visite chez son voisin!.Et voilà pourquoi Chardin, Vernet et La Tour sont trois hommes étonnants pour moi; et voilà pourquoi Loutherbourg, eût-il un faire aussi beau, aussi spirituel, aussi ragoûtant que Vernet, lui serait encore fort inférieur, parce qu'il n'a pas vu la nature chez elle. Tout ce qu'il fait est de réminiscence; il copie Wouwermans et Berghem.

DIDEROT.

Loutherbourg copie Wouwermans et Berghem?

NAIGEON.

Oui, oui, oui[1]. »

1. Je dois avouer ici que cette conversation entre Diderot et moi n'est point supposée : elle a eu lieu en effet telle qu'il la rapporte; et son imagination vive et forte, qui se représente quelquefois les phénomènes les plus simples, non pas tels qu'ils sont en nature, mais tels qu'ils se passent dans sa tête, n'a rien ajouté ici à la vérité historique. Critiques justes ou injustes, sarcasmes, bonnes ou mauvaises plaisanteries; tout cela a été fait et dit avec la même liberté, la même confiance, la même étourderie et dans les mêmes termes *. Le lieu de la scène n'est pas même changé. Mais, en convenant d'ailleurs que, sans blesser la vérité, sans être même un juge moins sévère, j'aurais pu employer des expressions plus modérées, moins dédaigneuses, et tempérant avec art l'amertume de mes critiques par l'éloge du talent de l'artiste appliqué à d'autres sujets, porter dans son esprit une lumière plus douce, et l'éclairer sur ses défauts sans choquer son amour-propre; en convenant, dis-je, de tous ces faits, je prie le lecteur d'observer que j'étais jeune alors, et qu'on doit avoir quelque indulgence pour les fautes d'un âge où, n'ayant la juste mesure de rien, on la passe en tout; où les passions les plus orageuses et les plus violentes trouvant, pour ainsi dire, toutes les portes de notre âme ouvertes, la livrent successivement à toutes les sortes d'illusions; en un mot, où, pour se conduire dans le sentier obscur et épineux de la vie, on n'a que la lueur faible et vacillante d'une raison qui, même dans l'homme le plus heureusement né, le plus réfléchi, ne se rectifie, ne s'étend et ne se perfectionne que par l'expérience et le malheur, deux précepteurs qui, sans doute, ne manqueront jamais à l'espèce humaine, mais dont les grandes et instructives leçons sont plus ou moins tardives pour chacun de nous. (N.)

* Pourquoi Naigeon n'a-t-il pas gardé toujours cette vivacité d'allures? On ne le reconnaît guère dans ce dialogue qu'à l'abus des citations.

Là-dessus, il part comme un éclair: il enfile la rue du Champ-Fleuri[1]; et moi je m'en vais droit à la synagogue de la rue Royale, rêvant à part moi sur l'importance que nous mettons à des bagatelles, tandis que... Rassurez-vous. Je crains la Bastille, et je m'arrêterai là tout court... Non, encore un mot sur La Grenée. Pourriez-vous me dire pourquoi, quand on a vu une fois les tableaux de La Grenée, on ne désire plus de les revoir? Quand vous aurez répondu à cette question, vous trouverez qu'avec quelque sévérité que Naigeon et moi l'ayons traité, nous avons été justes.

Mais quoi! me direz-vous, dans ce grand nombre de tableaux peints par La Grenée il n'y en a pas un beau? Non, mon ami; ils sont tous agréables pour moi; mais ils ne sont pas beaux. Il n'y en a pas un où il n'y ait des choses de métier supérieurement faites; pas un que je ne voulusse avoir; mais s'il fallait ou les avoir tous ou n'en avoir aucun, j'aimerais mieux n'en avoir aucun. Jugerons-nous de l'art comme la multitude? En jugerons-nous comme d'un métier, comme d'un talent purement mécanique? L'appellerons-nous la routine de bien faire des pieds et des mains, une bouche, un nez, un visage, une figure entière, même de faire sortir cette figure de la toile? Prendrons-nous les connaissances préliminaires de l'imitation de nature, pour la véritable imitation de nature? ou rapporterons-nous les productions du peintre à leur vrai but, à leur vraie raison? Y a-t-il pour les peintres une indulgence qui n'est ni pour les poëtes ni pour les musiciens? En un mot, la peinture est-elle l'art de parler aux yeux seulement? ou celui de s'adresser au cœur et à l'esprit, de charmer l'un, d'émouvoir l'autre par l'entremise des yeux? O mon ami! la plate chose que des vers bien faits! la plate chose que de la musique bien faite! la plate chose qu'un morceau de peinture bien fait, bien peint! Concluez... concluez que La Grenée n'est pas le peintre, mais bien maître La Grenée.

DIDEROT.

Est-ce que vous n'êtes pas las de tourner autour de cet immense Salon? Pour moi, les jambes me rentrent dans le

1. Il y demeurait alors, et j'étais chez lui pendant ce temps. (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

corps : passons sous la galerie d'Apollon, où il n'y a personne; nous nous reposerons là tout à notre aise, et je vous confierai quelques idées qui me sont venues sur une question assez importante.

GRIMM.

Et quelle est cette importante question?

DIDEROT.

L'influence du luxe sur les beaux-arts. Vous conviendrez qu'ils ont tous merveilleusement embrouillé cette question.

GRIMM.

Merveilleusement.

DIDEROT.

Ils ont vu que les beaux-arts devaient leur naissance à la richesse. Ils ont vu que la même cause qui les produisait, les fortifiait, les conduisait à la perfection, finissait par les dégrader, les abâtardir et les détruire; et ils se sont divisés en différents partis. Ceux-ci nous ont étalé les beaux-arts engendrés, perfectionnés, surprenants; et en ont fait la défense du luxe, que ceux-là ont attaqué par les beaux-arts abâtardis, dégradés, appauvris, avilis.

GRIMM.

Tandis que d'autres se sont servis du luxe et de ses suites pour décrier les beaux-arts; et ce ne sont pas les moins absurdes.

DIDEROT.

Et dans cette nuit où ils s'entre-battaient...

GRIMM.

Les agresseurs et les défenseurs se sont porté des coups si égaux, qu'on ne sait de quel côté l'avantage est resté.

DIDEROT.

C'est qu'ils n'ont connu qu'une sorte de luxe.

GRIMM.

Ah! c'est de la politique que vous voulez faire.

DIDEROT.

Et pourquoi non? Supposons qu'un prince ait le bon esprit de sentir que tout vient de la terre et que tout y retourne; qu'il accorde sa faveur à l'agriculture, et qu'il cesse d'être le père et le fauteur des grands usuriers.

GRIMM.

J'entends; qu'il supprime les fermiers généraux pour avoir des peintres, des poëtes, des sculpteurs, des musiciens. Est-ce cela ?

DIDEROT.

Oui, monsieur, et pour en avoir de bons, et les avoir toujours bons. Si l'agriculture est la plus favorisée des conditions, les hommes seront entraînés où leur plus grand intérêt les poussera; et il n'y aura fantaisie, passion, préjugés, opinions qui tiennent. La terre sera la mieux cultivée qu'il est possible; ses productions diversifiées, abondantes, multipliées, amèneront la plus grande richesse, et la plus grande richesse engendrera le plus grand luxe : car si l'on ne mange pas l'or, à quoi servira-t-il, si ce n'est à multiplier les jouissances ou les moyens infinis d'être heureux, la poésie, la peinture, la sculpture, la musique, les glaces, les tapisseries, les dorures, les porcelaines et les magots? Les peintres, les poëtes, les sculpteurs, les musiciens et la foule des arts adjacents naissent de la terre. Ce sont aussi les enfants de la bonne Cérès; et je vous réponds que partout où ils tireront leur origine de cette sorte de luxe, ils fleuriront et fleuriront à jamais.

GRIMM.

Vous le croyez.

DIDEROT.

Je fais mieux, je le prouve; mais auparavant, permettez que je fasse une petite imprécation, et que je dise ici du fond de mon cœur : Maudit soit à jamais le premier qui rendit les charges vénales.

GRIMM.

Et celui qui éleva le premier l'industrie sur les ruines de l'agriculture.

DIDEROT.

Amen.

GRIMM.

Et celui qui, après avoir dégradé l'agriculture, embarrassa les échanges par toutes sortes d'entraves.

DIDEROT.

Amen.

GRIMM.

Et celui qui créa le premier les grands exacteurs et toute leur innombrable famille.

DIDEROT.

Amen.

GRIMM.

Et celui qui facilita aux souverains insensés et dissipateurs les emprunts ruineux.

DIDEROT.

Amen.

GRIMM.

Et celui qui leur suggéra les moyens de rompre les liens les plus sacrés qui les unissent, par l'appât irrésistible de doubler, tripler, décupler leurs fortunes.

DIDEROT.

Amen. Amen. Amen. Au même moment où la nation fut frappée de ces différents fléaux, les mamelles de la mère commune se desséchèrent, une petite portion de la nation regorgea de richesses, tandis que la portion nombreuse languit dans l'indigence.

GRIMM.

L'éducation fut sans vue, sans aiguillon, sans base solide, sans but général et public.

DIDEROT.

L'argent avec lequel on put se procurer tout devint la mesure commune de tout. Il fallut avoir de l'argent; et quoi encore? de l'argent. Quand on en manqua, il fallut en imposer par les apparences et faire croire qu'on en avait.

GRIMM.

Et il naquit une ostentation insultante dans les uns, et une espèce d'hypocrisie épidémique de fortune dans les autres.

DIDEROT.

C'est-à-dire une autre sorte de luxe; et c'est celui-là qui dégrade et anéantit les beaux-arts, parce que les beaux-arts, leur progrès et leur durée demandent une opulence réelle, et que ce luxe-ci n'est que le masque fatal d'une misère presque générale, qu'il accélère et qu'il aggrave. C'est sous la tyrannie

de ce luxe que les talents restent enfouis, ou sont égarés. C'est sous une pareille constitution que les beaux-arts n'ont que le rebut des conditions subalternes ; c'est sous un ordre de choses aussi extraordinaire, aussi pervers, qu'ils sont ou subordonnés à la fantaisie et aux caprices d'une poignée d'hommes riches, ennuyés, fastidieux, dont le goût est aussi corrompu que les mœurs, ou abandonnés à la merci de la multitude indigente, qui s'efforce, par de mauvaises productions en tout genre, de se donner le crédit et le relief de la richesse. C'est dans ce siècle et sous ce règne que la nation épuisée ne forme aucune grande entreprise, aucuns grands travaux, rien qui soutienne les esprits et élève les âmes. C'est alors que les grands artistes ne naissent point, ou sont obligés de s'avilir sous peine de mourir de faim. C'est alors qu'il y a cent tableaux de chevalet pour une grande composition, mille portraits pour un morceau d'histoire, que les artistes médiocres pullulent, et que la nation en regorge.

GRIMM.

Que les Belle, les Bellengé, les Voiriot, les Brenet, sont assis à côté des Chardin, des Vien et des Vernet.

DIDEROT.

Et que leurs plats ouvrages couvrent les murs d'un Salon.

GRIMM.

Et bénis soient les Belle, les Bellengé, les Voiriot, les Brenet, les mauvais poëtes, les mauvais peintres, les mauvais statuaires, les brocanteurs, les bijoutiers et les filles de joie.

DIDEROT.

Fort bien, mon ami, parce que ce sont ces gens-là qui nous vengent. C'est la vermine qui ronge et détruit nos vampires, et qui nous reverse goutte à goutte le sang dont ils nous ont épuisés.

GRIMM.

Et honni soit le ministre qui s'aviserait au centre d'un sol immense et fécond de créer des lois somptuaires, d'anéantir le luxe subsistant, au lieu d'en susciter un autre des entrailles de la terre.

DIDEROT.

Et d'arrêter aux barrières les productions des arts, au lieu

d'engendrer des artistes. Ce n'est pas moi qui ai marché, c'est vous qui m'avez conduit; et s'il y a un peu de bonne logique dans ce qui précède, il s'ensuit, comme je le disais au commencement, qu'il y a deux sortes de luxe : l'un qui naît de la richesse et de l'aisance générale, l'autre de l'ostentation et de la misère, et que le premier est aussi sûrement favorable à la naissance et au progrès des beaux-arts, que le second leur est nuisible; et là-dessus rentrons dans le Salon et revenons à nos Belle, à nos Bellengé, à nos Brenet et à nos Voiriot.

SATIRE CONTRE LE LUXE[1],

A LA MANIÈRE DE PERSE.

Vous jetez sur les diverses sociétés de l'espèce humaine un regard si chagrin, que je ne connais plus guère qu'un moyen de vous contenter : c'est de ramener l'âge d'or. — Vous vous trompez. Une vie consumée à soupirer aux pieds d'une bergère n'est point du tout mon fait. Je veux que l'homme travaille. Je veux qu'il souffre. Sous un état de nature qui irait au-devant de tous ses vœux, où la branche se courberait pour approcher le fruit de sa main, il serait fainéant; et, n'en déplaise aux poëtes, qui dit fainéant dit méchant. Et puis, des fleuves de miel et de lait! Le lait ne va pas aux bilieux comme moi, et le miel m'affadit. — Dépouillez-vous donc ; suivez le conseil de Jean-Jacques, et faites-vous sauvage. — Ce serait bien le mieux. Là, du moins, il n'y a d'inégalité que celle qu'il a plu à la nature de mettre entre ses enfants ; et les forêts ne retentissent pas de cette variété de plaintes, que des maux sans nombre arrachent à l'homme dans ce bienheureux état de la société. — Mais quoi! ces mœurs si vantées de Lacédémone ne trouveront pas grâce auprès de vous? — Ne me parlez pas de ces moines armés. — Mais là, cet or, ce luxe qui vous blesse, ces repas somptueux, ces meubles recherchés... — Il n'y en a point, d'accord ; mais ces pauvres, ces malheureux ilotes, n'en avez-vous point pitié?

1. Cette amplification, dont Diderot a employé plusieurs fragments dans d'autres occasions, n'est peut-être pas trop bien à sa place ici, mais nous avons dû suivre Naigeon qui, nous le supposons, en l'insérant dans ce *Salon*, n'avait d'autre motif que de ne pas la laisser perdre, en quoi, au moins, il pensait sagement.

La tyrannie d'un colon d'Amérique est moins cruelle; la condition du nègre moins triste. — Qu'objecterez-vous au siècle de Rome pauvre, à ce siècle où des hommes à jamais célèbres cultivaient la terre de leurs mains, prirent leurs noms des fruits, des fonctions agrestes qu'ils avaient exercées, où le consul pressait le bœuf de son aiguillon, où le casque et la lance étaient déposés sur la borne du champ, et la couronne du triomphateur suspendue à la corne de la charrue? O le beau temps que celui où la femme déguenillée du dictateur pressait le pis de ses chèvres, tandis que ses robustes enfants, la cognée sur l'épaule, allaient dans la forêt voisine couper des fagots pour l'hiver!... Vous riez; mais, à votre avis, la chaumière de Quintus n'est-elle pas plus belle aux yeux de l'homme qui a quelque tact de la vertu, que ces immenses galeries où l'infâme Verrès exposait les dépouilles de dix provinces ravagées? Allez vous enivrer chez Lucullus. Applaudissez aux poëmes divins de Virgile; promenez-vous dans une ville immense, où les chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture et de l'architecture suspendront à chaque pas vos regards d'admiration; assistez aux jeux du Cirque; suivez la marche des triomphes; voyez des rois enchaînés; jouissez du doux spectacle de l'univers qui gémit sous la tyrannie, et partagez tous les crimes, tous les désordres de son opulent oppresseur. Ce n'est point là ma demeure. Je ne sais plus en quel temps, sous quel siècle, en quel coin de la terre vous placer. Mon ami, aimons notre patrie; aimons nos contemporains; soumettons-nous à un ordre de choses qui pourrait par hasard être meilleur ou plus mauvais; jouissons des avantages de notre condition. Si nous y voyons des défauts, et il y en a sans doute, attendons-en le remède de l'expérience et de la sagesse de nos maîtres; et restons ici. — Rester ici, moi! moi! y reste celui qui peut voir avec patience un peuple qui se prétend civilisé, et le plus civilisé de la terre, mettre à l'encan l'exercice des fonctions civiles; mon cœur se gonfle, et un jour de ma vie, non, un jour de ma vie, je ne le passe pas sans charger d'imprécations celui qui rendit les charges vénales. Car c'est de là, oui, c'est de là et de la situation des grands exacteurs que sont découlés tous nos maux. Au moment où l'on put arriver à tout avec de l'or, on voulut avoir de l'or; et le mérite, qui ne conduisait à rien, ne fut rien. Il n'y eut plus

aucune émulation honnête. L'éducation resta sans aucune base solide. Une mère, si elle l'osait, dirait à son fils : « Mon fils, pourquoi consumer vos yeux sur des livres? Pourquoi votre lampe a-t-elle brûlé toute la nuit? Conserve-toi, mon fils. Eh bien, tu veux aussi remuer un jour l'urne qui contient le sort de tes concitoyens; tu la remueras. Cette urne est en argent comptant au fond du coffre-fort de ton père. » Et où est l'enfant qui l'ignore? Au moment où une poignée de concussionnaires publics regorgèrent de richesses, habitèrent des palais, firent parade de leur honteuse opulence, toutes les conditions furent confondues; il s'éleva une émulation funeste, une lutte insensée et cruelle entre tous les ordres de la société. L'éléphant se gonfla pour accroître sa taille, le bœuf imita l'éléphant; la grenouille eut la même manie, qui remonta d'elle à l'éléphant; et, dans ce mouvement réciproque, les trois animaux périrent : triste, mais image réelle d'une nation abandonnée à un luxe, symbole de la richesse des uns, et masque de la misère générale du reste. Si vous n'avez pas une âme de bronze, dites donc avec moi; élevez votre voix, dites : Maudit soit le premier qui rendit les fonctions publiques vénales; maudit soit celui qui rendit l'or l'idole de la nation; maudit soit celui qui créa la race détestable des grands exacteurs; maudit soit celui qui engendra ce foyer d'où sortirent cette ostentation insolente de richesse dans les uns, et cette hypocrisie épidémique de fortune dans les autres; maudit soit celui qui condamna par contre-coup le mérite à l'obscurité, et qui dévoua la vertu et les mœurs au mépris. De ce jour, voici le mot, le mot funeste qui retentit d'un bout à l'autre de la société : Soyons, ou paraissons riches. De ce jour, la montre d'or pendit au côté de l'ouvrière, à qui son travail suffisait à peine pour avoir du pain. Et quel fut le prix de cette montre? quel fut le prix de ce vêtement de soie qui la couvre, et sous lequel je la méconnais? Sa vertu! sa vertu! ses mœurs! Et il en fut ainsi de toutes les autres conditions. On rampa, on s'avilit, on se prostitua dans toutes les conditions. Il n'y eut plus de distinction entre les moyens d'acquérir. Honnêtes, malhonnêtes, tous furent bons. Il n'y eut plus de mesure dans les dépenses. Le financier donna le ton, que le reste suivit. De là cette foule de mésalliances que je ne blâme pas. Il était juste que des hommes, ruinés par l'exemple des pères, allassent réparer chez eux leurs

fortunes, et se venger par le mépris de leurs filles. Mais ces femmes méprisées, quelle fut leur conduite? Et ces époux, à qui portèrent-ils la dot de leurs femmes? D'où vient cette fureur générale de galanterie? Dites, dites, où a-t-elle pris sa source? Les grands se sont ruinés par l'émulation du faste financier. Le reste s'est perdu de débauche par l'imitation et l'influence du libertinage des grands. Le luxe ruine le riche, et redouble la misère des pauvres. De là la fausseté du crédit dans tous les États. Confiez votre fortune à cet homme qui se fait traîner dans un char doré, demain ses terres seront en décret; demain cet homme si brillant, poursuivi par ses créanciers, ira mettre pied à terre au For-l'Évêque [1]. — Mais ne vous réjouissez-vous pas de voir la débauche, la dissipation, le faste, écrouler ces masses énormes d'or? C'est par ce moyen qu'on nous restitue goutte à goutte ce sang dont nous sommes épuisés. Il nous revient par une foule de mains occupées. Ce luxe, contre lequel vous vous récriez, n'est-ce pas lui qui soutient le ciseau dans la main du statuaire, la palette au pouce du peintre, la navette?... — Oui, beaucoup d'ouvrages, et beaucoup d'ouvrages médiocres. Si les mœurs sont corrompues, croyez-vous que le goût puisse rester pur? Non, non, cela ne se peut; et si vous le croyez, c'est que vous ignorez l'effet de la vertu sur les beaux-arts. Et que m'importent vos Praxitèle et vos Phidias? que m'importent vos Apelle? que m'importent vos poëmes divins? que m'importent vos riches étoffes? si vous êtes méchants, si vous êtes indigents, si vous êtes corrompus. O richesse, mesure de tout mérite! ô luxe funeste, enfant de la richesse! tu détruis tout, et le goût et les mœurs; tu arrêtes la pente la plus douce de la nature. Le riche craint de multiplier ses enfants. Le pauvre craint de multiplier les malheureux. Les villes se dépeuplent. On laisse languir sa fille dans le célibat. Il faudrait sacrifier à sa dot un équipage, une table somptueuse. On aliène sa fortune; pour doubler son revenu on oublie ses proches. A-t-on crié dans les rues un édit qui promette un intérêt décuple à un capital, l'enfant de la maison pâlit; l'héritier frémit ou pleure; ces masses d'or qui lui étaient destinées vont se perdre dans le fisc public, et avec elles l'espérance d'une opu-

1. Prison destinée aux détenus pour dettes. (Br.)

lence à venir. De là les hommes sont étrangers les uns aux autres dans la même famille. Eh! pourquoi des enfants aimeraient-ils, respecteraient-ils pendant leur vie, pleureraient-ils, quand ils sont morts, des pères, des parents, des frères, des proches, des amis qui ont tout fait pour leur bien-être propre, rien pour le leur? C'est bien dans ce moment, ô mes amis, qu'il n'y a point d'amis; ô pères, qu'il n'y a plus de pères; ô frères et sœurs, qu'il n'y a ni frères ni sœurs! — Voilà, sans doute, un luxe pernicieux, et contre lequel je vous permets à vous et à nos philosophes de se récrier. Mais n'en est-il pas un autre qui se concilierait avec les mœurs, la richesse, l'aisance, la splendeur et la force d'une nation? — Peut-être. O Cérès, les peintres, les poëtes, les statuaires, les tapisseries, les porcelaines, et ces magots même, goût ridicule, peuvent s'élever d'entre tes épis. Maîtres des nations, tendez la main à Cérès; relevez ses autels. Cérès est la mère commune de tout. Maîtres des nations, faites que vos campagnes soient fertiles; soulagez l'agriculteur du poids qui l'écrase. Que celui qui vous nourrit puisse vivre; que celui qui donne du lait à vos enfants ait du pain; que celui qui vous vêtit ne soit pas nu. L'agriculture, voilà le fleuve qui fertilisera votre empire. Faites que les échanges se multiplient en cent manières diverses. Vous n'aurez plus une poignée de sujets riches, vous aurez une nation riche. — Mais, dites-moi, à quoi bon la richesse, sinon à multiplier nos jouissances? et ces jouissances multipliées ne donneront-elles pas naissance à tous les arts du luxe? — Mais ce luxe sera le signe d'une opulence générale, et non le masque d'une misère commune. Maîtres des nations, ôtez à l'or son caractère représentatif de tout mérite. Abolissez la vénalité des charges. Que celui qui a de l'or puisse avoir des palais, des jardins, des tableaux, des statues, des vins délicieux, de belles femmes; mais qu'il ne puisse prétendre sans mérite à aucune fonction honorable dans l'État; et vous aurez des citoyens éclairés, des sujets vertueux. Vous avez attaché des peines aux crimes; attachez des récompenses à la vertu; et ne redoutez, pour la durée de vos empires, que le laps des temps. Le destin qui règle le monde veut que tout passe. La condition la plus heureuse d'un homme, d'un État, a son terme. Tout porte en soi un germe secret de destruction. L'agriculture, cette bienfaisante agriculture, engendre le commerce, l'indus-

trie et la richesse. La richesse engendre la population; l'extrême population divise les fortunes; les fortunes divisées restreignent les sciences et les arts à l'utile. Tout ce qui n'est pas utile est dédaigné. L'emploi du temps est trop précieux pour le perdre à des spéculations oisives. Partout où vous verrez une poignée de terre recueillie dans la plaine, portée dans un panier d'osier, aller couvrir la pointe nue d'un rocher, et l'espérance d'un épi l'arrêter là par une claie, soyez sûr que vous verrez peu de grands édifices, peu de statues, que vous trouverez peu d'Orphées, que vous entendrez peu de poëmes divins... Et que m'importent ces monuments fastueux? Est-ce là le bonheur? La vertu, la vertu, la sagesse, les mœurs, l'amour des enfants pour les pères, l'amour des pères pour les enfants, la tendresse du souverain pour ses sujets, celle des sujets pour le souverain, les bonnes lois, la bonne éducation, l'aisance générale: voilà, voilà ce que j'ambitionne. Enseignez-moi la contrée où l'on jouit de ces avantages, et j'y vais, fût-ce la Chine. — Mais là... — Je vous entends. Astuce, mauvaise foi, nulle grande vertu, nul héroïsme, une foule de petits vices, enfants de l'esprit économique et de la vie contentieuse. Là, le ministère sans cesse occupé à prévenir la perfidie des saisons; là, le particulier à pourvoir de blé son grenier. Nulle chimère de point d'honneur. — Il faut l'avouer. — Où irai-je donc? Où trouverai-je un état de bonheur constant? Ici, un luxe qui masque la misère; là, un luxe qui, né de l'abondance, ne produit qu'une félicité passagère. Où faut-il que je naisse ou que je vive? Où est la demeure qui me promette et à ma postérité un bonheur durable? — Allez où les maux portés à l'extrême vont amener un meilleur ordre de choses. Attendez que les choses soient bien, et jouissez de ce moment. — Et ma postérité? — Vous êtes un insensé. Vous voyez trop loin. Qu'étiez-vous il y a quatre siècles pour vos aïeux? Rien. Regardez avec le même œil des êtres à venir qui sont à la même distance de vous. Soyez heureux. Vos arrière-neveux deviendront ce qu'il plaira au destin, qui dispose de tout. Dans l'empire, le ciel suscite un maître qui amende ou qui détruit; dans le cycle des races, un descendant qui relève ou qui renverse. Voilà l'arrêt immuable de la nature. Soumettez-vous-y.

BELLE[1].

36. L'ARCHANGE MICHEL, VAINQUEUR DES ANGES REBELLES[2].

Ce tableau n'y était pas, et tant mieux pour l'artiste et pour nous. L'artiste Belle n'était pas bastant pour une composition de cette nature, qui demande de la verve, de la chaleur, de l'imagination, de la poésie. Belle, peintre de batailles célestes, rival de Milton! Il n'a pas dans sa tête le premier trait de la figure de l'archange, ni son mouvement, ni le caractère angélique, ni l'indignation fondue avec la noblesse, ni la grâce, l'élégance et la force. Il y a longtemps qu'il n'est plus, celui qui savait réunir toutes ces choses. C'est Raphaël. Et les anges rebelles, comment les aurait-il désignés? surtout s'il n'avait pas voulu en faire, à l'imitation de Rubens, des espèces de monstres, moitié hommes, moitié serpents, vilains, absurdes, hideux, dégoûtants. L'artiste ou le comité académique, en excluant du Salon la composition de Belle, a fait sagement. Il y avait déjà un assez bon nombre de mauvais tableaux sans celui-là. Ceux qui ont été assez bêtes pour aller demander à Belle un morceau de cette importance seront vraisemblablement assez bêtes pour admirer sa besogne. Laissons-les s'extasier en paix. Ils sont heureux, peut-être plus heureux devant le barbouillage de Belle, que vous et moi devant le chef-d'œuvre du Guide et du Titien. — C'est un mauvais rôle que celui d'ouvrir les yeux à un amant sur les défauts de sa maîtresse. Jouissons plutôt du ridicule de son ivresse. — Le comte de Creutz[3], notre ami, se met tous les matins à genoux devant l'*Adonis* de Taraval, et Denis Diderot, votre ami, devant une *Cléopâtre* de madame Therbouche. — Il faut en rire. — En rire, et pourquoi? Ma Cléopâtre est vraiment fort belle, et je pense bien que le comte

1. Clément-Louis-Marie-Anne Belle, né à Paris le 16 novembre 1722; élève de Lemoine; académicien en 1761, professeur, puis recteur; il mourut, dit la *Biographie générale,* le 29 septembre 1806. Cependant M. Jal prétend, d'après un acte de vente de deux tableaux de Lebrun, fait par Belle au roi Louis XVIII, qu'il vivait encore en 1817.

2. Tableau de 9 pieds de haut sur 6 pieds de large, destiné pour une église de Soissons.

3. Ministre plénipotentiaire du roi de Suède.

de Creutz en dit autant de son Adonis; tous les deux amusants pour vous, nous le sommes encore, le comte et moi, l'un pour l'autre. Si nous pouvions, par un tour de tête original, voir les hommes en scène, prendre le monde pour ce qu'il est, un théâtre, nous nous épargnerions bien des moments d'humeur.

BACHELIER.

37. PSYCHÉ ENLEVÉE DU ROCHER PAR LES ZÉPHIRS[1].

Ce tableau n'y était pas non plus; et je répéterai, tant mieux pour l'artiste et pour nous.

Voilà un assez bon artiste perdu sans ressource. Il a déposé le titre et les fonctions d'académicien pour se faire maître d'école[2]; il a préféré l'argent à l'honneur; il a dédaigné la chose pour laquelle il avait du talent, et s'est entêté de celle pour laquelle il n'en avait point. Ensuite il a dit: Je veux boire, manger, dormir, avoir d'excellents vins, des vêtements de luxe, de jolies femmes; je méprise la considération publique... Mais, monsieur Bachelier, le sentiment de l'immortalité? — Qu'est-ce que cela? je ne vous entends pas. — Le respect de la postérité? — Le respect de ce qui n'est pas? je ne vous entends pas davantage. — Monsieur Bachelier, vous avez raison, c'est moi qui suis un sot. On ne donne pas ces idées à ceux qui ne les ont pas. C'est une manie qui n'est pas trop rare, que celle de repousser la gloire qui se présente, pour courir après celle qui nous fuit. Le philosophe veut faire des vers, et il en fait de mauvais. Le poëte veut trancher du philosophe, et il fait hausser les épaules à celui-ci. Le géomètre ambitionne la réputation de littérateur, et il reste médiocre. L'homme de lettres s'occupe de la quadrature du cercle, et il sent lui-même son ridicule. Falconet veut savoir le latin comme moi. Je veux me connaître en peinture comme lui; et de tous côtés on ne voit que l'adage *asinus ad lyram*, ou des Bachelier à l'histoire.

1. Tableau de 4 pieds sur 3.

2. Bachelier venait de fonder (1766) l'École royale gratuite de dessin, sur laquelle on trouvera d'intéressants renseignements à la fin de l'ouvrage de M. L. Courajod : *L'École royale des élèves protégés*, etc. Paris, Dumoulin, 1874, in-8°.

CHARDIN.

38. DEUX TABLEAUX SOUS LE MÊME NUMÉRO REPRÉSENTANT DIVERS INSTRUMENTS DE MUSIQUE[1].

Commençons par dire le secret de celui-ci. Cette indiscrétion sera sans conséquence. Il place son tableau devant la Nature, et il le juge mauvais, tant qu'il n'en soutient pas la présence.

Ces deux tableaux sont très-bien composés. Les instruments y sont disposés avec goût. Il y a, dans ce désordre qui les entasse, une sorte de verve. Les effets de l'art y sont préparés à ravir. Tout y est, pour la forme et pour la couleur, de la plus grande vérité. C'est là qu'on apprend comment on peut allier la vigueur avec l'harmonie. Je préfère celui où l'on voit des timbales; soit que ces objets y forment de plus grandes masses, soit que la disposition en soit plus piquante. L'autre passerait pour un chef-d'œuvre, sans son pendant.

Je suis sûr que, lorsque le temps aura éteint l'éclat un peu dur et cru des couleurs fraîches, ceux qui pensent que Chardin faisait encore mieux autrefois changeront d'avis. Qu'ils aillent revoir ces ouvrages lorsque le temps les aura peints. J'en dis autant de Vernet, et de ceux qui préfèrent ses premiers tableaux à ceux qui sortent de dessus sa palette.

Chardin et Vernet voient leurs ouvrages à douze ans du moment où ils peignent; et ceux qui les jugent ont aussi peu de raison que ces jeunes artistes qui s'en vont copier servilement à Rome des tableaux faits il y a cent cinquante ans. Ne soupçonnant pas l'altération que le temps a faite à la couleur, ils ne soupçonnent pas davantage qu'ils ne verraient pas les morceaux des Carraches, tels qu'ils les ont sous les yeux, s'ils avaient été sur le chevalet des Carraches, tels qu'ils les voient. Mais qui est-ce qui leur apprendra à apprécier les effets du temps? Qui est-ce qui les garantira de la tentation de faire demain de vieux tableaux, de la peinture du siècle passé? Le bon sens et l'expérience.

1. Tableaux cintrés d'environ 4 pieds 6 pouces de large sur 3 pieds de haut. Pour les appartements de Bellevue.

Je n'ignore pas que les modèles de Chardin, les natures inanimées qu'il imite, ne changent ni de place, ni de couleur, ni de formes; et qu'à perfection égale, un portrait de La Tour a plus de mérite qu'un morceau de genre de Chardin. Mais un coup de l'aile du temps ne laissera rien qui justifie la réputation du premier. La poussière précieuse s'en ira de dessus la toile, moitié dispersée dans les airs, moitié attachée aux longues plumes du vieux Saturne. On parlera de La Tour, mais on verra Chardin. O La Tour! *memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris.* (*Genèse*, chap. III, ℣. 19.)

On dit de celui-ci qu'il a un technique qui lui est propre, et qu'il se sert autant de son pouce que de son pinceau. Je ne sais ce qui en est. Ce qu'il y a de sûr, c'est que je n'ai jamais connu personne qui l'ait vu travailler; quoi qu'il en soit, ses compositions appellent indistinctement l'ignorant et le connaisseur. C'est une vigueur de couleur incroyable, une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer, un ragoût dans l'assortiment et l'ordonnance. Éloignez-vous, approchez-vous, même illusion, point de confusion, point de symétrie non plus, parce qu'il y a calme et repos. On s'arrête devant un Chardin, comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siége de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais.

39. VERNET[1].

J'avais écrit le nom de cet artiste au haut de ma page, et j'allais vous entretenir de ses ouvrages, lorsque je suis parti pour une campagne voisine de la mer, et renommée par la beauté de ses sites. Là, tandis que les uns perdaient autour d'un tapis vert les plus belles heures du jour, les plus belles journées, leur argent et leur gaieté; que d'autres, le fusil sur l'épaule, s'excédaient de fatigue à suivre leurs chiens à travers champs; que quelques-uns allaient s'égarer dans les détours d'un parc, dont, heureusement pour les jeunes compagnes de

1. Le livret annonce seulement : Plusieurs tableaux sous le même numéro.

leurs erreurs, les arbres sont fort discrets; que les graves personnages faisaient encore retentir à sept heures du soir la salle à manger de leurs cris tumultueux, sur les nouveaux principes des économistes, l'utilité ou l'inutilité de la philosophie, la religion, les mœurs, les acteurs, les actrices, le gouvernement, la préférence des deux musiques, les beaux-arts, les lettres et autres questions importantes, dont ils cherchaient toujours la solution au fond des bouteilles, et regagnaient, enroués, chancelants, le fond de leur appartement, dont ils avaient peine à retrouver la porte, et se remettaient, dans un fauteuil, de la chaleur et du zèle avec lesquels ils avaient sacrifié leurs poumons, leur estomac et leur raison, pour introduire le plus bel ordre possible dans toutes les branches de l'administration; j'allais, accompagné de l'instituteur des enfants de la maison, de ses deux élèves, de mon bâton et de mes tablettes, visiter les plus beaux sites du monde. Mon projet est de vous les décrire, et j'espère que ces tableaux en vaudront bien d'autres. Mon compagnon de promenades connaissait supérieurement la topographie du pays, les heures favorables à chaque scène champêtre, l'endroit qu'il fallait voir le matin; celui qui recevait son intérêt et ses charmes, ou du soleil levant ou du soleil couchant; l'asile qui nous prêterait de la fraîcheur et de l'ombre pendant les heures brûlantes de la journée. C'était le *cicerone* de la contrée. Il en faisait les honneurs aux nouveaux venus; et personne ne s'entendait mieux à ménager à son spectateur la surprise du premier coup d'œil. Nous voilà partis. Nous causons. Nous marchons. J'allais la tête baissée, selon mon usage, lorsque je me sens arrêté brusquement, et présenté au site que voici.

Premier site. — A ma droite, dans le lointain, une montagne élevait son sommet vers la nue. Dans cet instant, le hasard y avait arrêté un voyageur debout et tranquille. Le bas de cette montagne nous était dérobé par la masse interposée d'un rocher. Le pied de ce rocher s'étendait en s'abaissant et en se relevant, et séparait en deux la profondeur de la scène. Tout à fait vers la droite, sur une saillie de ce rocher j'observai deux figures que l'art n'aurait pas mieux placées pour l'effet. C'étaient deux pêcheurs; l'un assis et les jambes pendantes vers le bas

du rocher, tenait sa ligne qu'il avait jetée dans des eaux qui baignaient cet endroit; l'autre, les épaules chargées de son filet, et courbé vers le premier, s'entretenait avec lui. Sur l'espèce de chaussée rocailleuse que le pied du rocher formait en se prolongeant, dans un lieu où cette chaussée s'inclinait vers le fond, une voiture couverte et conduite par un paysan descendait vers un village situé au-dessous de cette chaussée. C'était encore un incident que l'art aurait suggéré; mes regards, rasant la crête de cette langue de rocaille, rencontraient le sommet des maisons du village, et allaient s'enfoncer et se perdre dans une campagne qui confinait avec le ciel.

« Quel est celui de vos artistes, me disait mon *cicerone*, qui eût imaginé de rompre la continuité de cette chaussée rocailleuse par une touffe d'arbres?

— Vernet, peut-être.

— A la bonne heure; mais votre Vernet en aurait-il imaginé l'élégance et le charme? Aurait-il pu rendre l'effet chaud et piquant de cette lumière qui joue entre leurs troncs et leurs branches?

— Pourquoi non?

— Rendre l'espace immense que votre œil découvre au delà?

— C'est ce qu'il a fait quelquefois. Vous ne connaissez pas cet homme; jusqu'où les phénomènes de la nature lui sont familiers... »

Je répondais de distraction; car mon attention était arrêtée sur une masse de rochers couverte d'arbustes sauvages, que la nature avait placés à l'autre extrémité du tertre rocailleux. Cette masse était pareillement masquée par un rocher antérieur, qui, se séparant du premier, formait un canal d'où se précipitaient en torrent des eaux qui venaient, sur la fin de leur chute, se briser en écumant contre des pierres détachées...

« Eh bien! dis-je à mon *cicerone*, allez-vous-en au Salon, et vous verrez qu'une imagination féconde, aidée d'une étude profonde de la nature, a inspiré à un de nos artistes précisément ces rochers, cette cascade et ce coin de paysage.

— Et peut-être avec ce gros quartier de roche brute, et le pêcheur assis qui relève son filet et les instruments de son métier épars à terre autour de lui, et sa femme debout, et cette femme vue par le dos.

— Vous ne savez pas, l'abbé, combien vous êtes un mauvais plaisant... »

L'espace compris entre les rochers au torrent, la chaussée rocailleuse et les montagnes de la gauche formaient un lac sur les bords duquel nous nous promenions; c'est de là que nous contemplions toute cette scène merveilleuse; cependant il s'était élevé, vers la partie du ciel qu'on apercevait entre la touffe d'arbres de la partie rocailleuse et les rochers aux deux pêcheurs, un nuage léger que le vent promenait à son gré..... Lors me tournant vers l'abbé :

« En bonne foi, lui dis-je, croyez-vous qu'un artiste intelligent eût pu se dispenser de placer ce nuage précisément où il est? ne voyez-vous pas qu'il établit pour nos yeux un nouveau plan; qu'il annonce un espace en deçà et au delà; qu'il recule le ciel, et qu'il fait avancer les autres objets? Vernet aurait senti tout cela. Les autres, en obscurcissant leurs ciels de nuages, ne songent qu'à en rompre la monotonie. Vernet veut que les siens aient le mouvement et la magie de celui que nous voyons.

— Vous avez beau dire Vernet, Vernet, je ne quitterai point la nature pour courir après son image. Quelque sublime que soit l'homme, ce n'est pas Dieu.

— D'accord; mais, si vous aviez un peu plus fréquenté l'artiste, il vous aurait peut-être appris à voir dans la nature ce que vous n'y voyez pas. Combien de choses vous y trouveriez à reprendre! Combien l'art en supprimerait, qui gâtent l'ensemble et nuisent à l'effet; combien il en rapprocherait, qui doubleraient notre enchantement!

— Quoi! sérieusement vous croyez que Vernet aurait mieux à faire que d'être le copiste rigoureux de cette scène?

— Je le crois.

— Dites-moi donc comment il s'y prendrait pour l'embellir.

— Je l'ignore, et si je le savais je serais plus grand poëte et plus grand peintre que lui; mais, si Vernet vous eût appris à mieux voir la nature, la nature, de son côté, vous eût appris à bien voir Vernet.

— Mais Vernet ne sera toujours que Vernet, un homme.

— Et, par cette raison, d'autant plus étonnant, et son ouvrage d'autant plus digne d'admiration; c'est sans contredit une grande chose que cet univers; mais, quand je le compare

avec l'énergie de la cause productrice, si j'avais à m'émerveiller, c'est que son œuvre ne soit pas plus belle et plus parfaite encore. C'est tout le contraire, lorsque je pense à la faiblesse de l'homme, à ses pauvres moyens, aux embarras et à la courte durée de sa vie, et à certaines choses qu'il a entreprises et exécutées. L'abbé, pourrait-on vous faire une question? c'est : d'une montagne dont le sommet paraît toucher et soutenir le ciel, et d'une pyramide seulement de quelques lieues de base, dont la cime finirait dans les nues; laquelle vous frapperait le plus? Vous hésitez. C'est la pyramide, mon cher abbé; et la raison, c'est que rien n'étonne de la part de Dieu, auteur de la montagne, et que la pyramide est un phénomène incroyable de la part de l'homme. »

Toute cette conversation se faisait d'une manière fort interrompue. La beauté du site nous tenait alternativement suspendus d'admiration. Je parlais sans trop m'entendre; j'étais écouté avec la même distraction. D'ailleurs, les jeunes disciples de l'abbé couraient de droite et de gauche, gravissaient sur les rochers, et leur instituteur craignait toujours, ou qu'ils ne s'égarassent, ou qu'ils ne se précipitassent, ou qu'ils n'allassent se noyer dans l'étang. Son avis était de les laisser la prochaine fois à la maison; mais ce n'était pas le mien.

J'inclinais à demeurer dans cet endroit, et à y passer le reste de la journée; mais l'abbé m'assurant que la contrée était assez riche en pareils sites pour que nous pussions mettre un peu moins d'économie dans nos plaisirs, je me laissai conduire ailleurs; mais ce ne fut pas sans retourner la tête de temps en temps.

Les enfants précédaient leur instituteur, et moi je fermais la marche. Nous allions par des sentiers étroits et tortueux, et je m'en plaignais un peu à l'abbé; mais lui, se retournant, s'arrêtant subitement devant moi, et me regardant en face, me dit avec exclamation :

« Monsieur, l'ouvrage de l'homme est quelquefois plus admirable que l'ouvrage d'un Dieu?

— Monsieur l'abbé, lui répondis-je, avez-vous vu l'*Antinoüs*. la *Vénus de Médicis*, la *Vénus aux Belles-Fesses*, et quelques autres antiques?

— Oui.

— Avez-vous jamais rencontré dans la nature des figures aussi belles, aussi parfaites que celles-là?

— Non, je l'avoue.

— Vos petits élèves ne vous ont-ils jamais dit un mot qui vous ait causé plus d'admiration et de plaisir que la sentence la plus profonde de Tacite?

— Cela est quelquefois arrivé.

— Et pourquoi cela?

— C'est que j'y prends un grand intérêt; c'est qu'ils m'annonçaient par ce mot une grande sensibilité d'âme, une sorte de pénétration, une justesse d'esprit au-dessus de leur âge.

— L'abbé, à l'application. Si j'avais là un boisseau de dés, que je renversasse ce boisseau, et qu'ils se tournassent tous sur le même point, ce phénomène vous étonnerait-il beaucoup?

— Beaucoup.

— Et si tous ces dés étaient pipés, le phénomène vous étonnerait-il encore?

— Non.

— L'abbé, à l'application. Ce monde n'est qu'un amas de molécules pipées en une infinité de manières diverses. Il y a une loi de nécessité qui s'exécute sans dessein, sans effort, sans intelligence, sans progrès, sans résistance dans toutes les œuvres de Nature. Si l'on inventait une machine qui produisît des tableaux tels que ceux de Raphaël, ces tableaux continueraient-ils d'être beaux?

— Non.

— Et la machine? lorsqu'elle serait commune, elle ne serait pas plus belle que les tableaux.

— Mais, d'après vos principes, Raphaël n'est-il pas lui-même cette machine à tableaux?...

— Il est vrai. Mais la machine Raphaël n'a jamais été commune; mais les ouvrages de cette machine ne sont pas aussi communs que les feuilles de chêne; mais, par une pente naturelle et presque invincible, nous supposons à cette machine une volonté, une intelligence, un dessein, une liberté. Supposez Raphaël éternel, immobile devant la toile, peignant nécessairement et sans cesse. Multipliez de toutes parts ces machines imitatives. Faites naître les tableaux dans la nature, comme les plantes, les arbres et les fruits qui leur serviraient de modèles;

et dites-moi ce que deviendrait votre admiration. Ce bel ordre qui vous enchante dans l'univers ne peut être autre qu'il est. Vous n'en connaissez qu'un, et c'est celui que vous habitez; vous le trouvez alternativement beau ou laid, selon que vous coexistez avec lui d'une manière agréable ou pénible. Il serait tout autre, qu'il serait également beau ou laid pour ceux qui coexisteraient d'une manière agréable ou pénible avec lui. Un habitant de Saturne, transporté sur la terre, sentirait ses poumons déchirés, et périrait en maudissant la nature. Un habitant de la terre, transporté dans Saturne, se sentirait étouffé, suffoqué, et périrait en maudissant la nature... »

J'en étais là, lorsqu'un vent d'ouest, balayant la campagne, nous enveloppa d'un épais tourbillon de poussière. L'abbé en demeura quelque temps aveuglé; tandis qu'il se frottait les paupières, j'ajoutai : « Ce tourbillon qui ne vous semble qu'un chaos de molécules dispersées au hasard; eh bien! cher abbé, ce tourbillon est tout aussi parfaitement ordonné que le monde; » et j'allais lui en donner des preuves, qu'il n'était pas trop en état de goûter, lorsqu'à l'aspect d'un nouveau site, non moins admirable que le premier, ma voix coupée, mes idées confondues, je restai stupéfait et muet.

Deuxième site. — C'était, à droite, des montagnes couvertes d'arbres et d'arbustes sauvages, dans l'ombre, comme disent les voyageurs; dans la demi-teinte, comme disent les artistes. Au pied de ces montagnes, un passant que nous ne voyions que par le dos, son bâton sur l'épaule, son sac suspendu à son bâton, se hâtait vers la route même qui nous avait conduits. Il fallait qu'il fût bien pressé d'arriver, car la beauté du lieu ne l'arrêtait pas. On avait pratiqué sur la rampe de ces montagnes une espèce de chemin assez large. Nous ordonnâmes à nos enfants de s'asseoir et de nous attendre. Le plus jeune eut pour tâche deux fables de Phèdre à apprendre par cœur, et l'aîné l'explication du premier livre des *Géorgiques* à préparer. Ensuite nous nous mîmes à grimper par ce chemin difficile; vers le sommet, nous aperçûmes un paysan avec une voiture couverte. Cette voiture était attelée de bœufs. Il descendait, et ses animaux se prêtaient, de crainte que la voiture ne s'accélérât sur eux. Nous les laissâmes derrière nous, pour nous enfoncer dans un lointain, fort

au delà des montagnes que nous avions grimpées et qui nous le dérobaient. Après une marche assez longue, nous nous trouvâmes sur une espèce de pont, une de ces fabriques de bois, hardies, et telles que le génie, l'intrépidité et le besoin des hommes en ont exécuté dans quelques pays montagneux. Arrêtés là, je promenai mes regards autour de moi, et j'éprouvai un plaisir accompagné de frémissement. Comme mon conducteur aurait joui de la violence de mon étonnement, sans la douleur d'un de ses yeux qui était resté rouge et larmoyant! Cependant il me dit d'un ton ironique : « Et Loutherbourg, et Vernet, et Claude Lorrain? » Devant moi, comme du sommet d'un précipice, j'apercevais les deux côtés, le milieu, toute la scène imposante que je n'avais qu'entrevue du bas des montagnes. J'avais à dos une campagne immense qui ne m'avait été annoncée que par l'habitude d'apprécier les distances entre des objets interposés. Ces arches, que j'avais en face il n'y a qu'un moment, je les avais sous mes pieds. Sous ses arches descendait à grand bruit un large torrent; ses eaux interrompues, accélérées, se hâtaient vers la plage du site la plus profonde. Je ne pouvais m'arracher à ce spectacle mêlé de plaisir et d'effroi. Cependant je traverse cette longue fabrique, et me voilà sur la cime d'une chaîne de montagnes parallèles aux premières. Si j'ai le courage de descendre celles-là, elles me conduiront au côté gauche de la scène, dont j'aurai fait tout le tour. Il est vrai que j'ai peu d'espace à traverser, pour éviter l'ardeur du soleil et voyager dans l'ombre; car la lumière vient d'au delà de la chaîne de montagnes dont j'occupe le sommet, et qui forment, avec celles que j'ai quittées, un amphithéâtre en entonnoir, dont le bord le plus éloigné, rompu, brisé, est remplacé par la fabrique de bois qui unit les cimes des deux chaînes de montagnes. Je vais, je descends, et après une route longue et pénible à travers des ronces, des épines, des plantes et des arbustes touffus, me voilà au côté gauche de la scène. Je m'avance le long de la rive du lac formé par les eaux du torrent, jusqu'au milieu de la distance qui sépare les deux chaînes; je regarde, je vois le pont de bois à une hauteur et dans un éloignement prodigieux. Je vois depuis ce pont les eaux du torrent arrêtées dans leur cours par des espèces de terrasses naturelles; je les vois tomber en autant de nappes qu'il y a de

terrasses, et former une merveilleuse cascade. Je les vois arriver à mes pieds, s'étendre et remplir un vaste bassin. Un bruit éclatant me fait regarder à ma gauche : c'est celui d'une chute d'eaux qui s'échappent d'entre des plantes et des arbustes qui couvrent le haut d'une roche voisine, et qui se mêlent, en tombant, aux eaux stagnantes du torrent. Toutes ces masses de roches, hérissées de plantes vers leurs sommets, sont tapissées à leur penchant de la mousse la plus verte et la plus douce. Plus près de moi, presque au pied des montagnes de la gauche, s'ouvre une large caverne obscure. Mon imagination échauffée place à l'entrée de cette caverne une jeune fille qui en sort avec un jeune homme; elle a couvert ses yeux de sa main libre, comme si elle craignait de revoir la lumière, et de rencontrer les regards du jeune homme. Mais si ces personnages n'y étaient pas, il y avait proche de moi, sur la rive du grand bassin, une femme qui se reposait avec son chien à côté d'elle; en suivant la même rive, à gauche, sur une petite plage plus élevée, un groupe d'hommes et de femmes, tel qu'un peintre intelligent l'aurait imaginé; plus loin, un paysan debout. Je le voyais de face, et il me paraissait indiquer de la main la route à quelque habitant d'un canton éloigné. J'étais immobile, mes regards erraient sans s'arrêter sur aucun objet; mes bras tombaient à mes côtés. J'avais la bouche entr'ouverte. Mon conducteur respectait mon admiration et mon silence. Il était aussi heureux, aussi vain que s'il eût été le propriétaire ou même le créateur de ces merveilles. Je ne vous dirai point quelle fut la durée de mon enchantement. L'immobilité des êtres, la solitude d'un lieu, son silence profond, suspendent le temps ; il n'y en a plus. Rien ne le mesure; l'homme devient comme éternel. Cependant par un tour de tête bizarre, comme j'en ai quelquefois, transformant tout à coup l'œuvre de Nature en une production de l'art, je m'écriai : « Que cela est beau, grand, varié, noble, sage, harmonieux, vigoureusement colorié! Mille beautés éparses dans l'univers ont été rassemblées sur cette toile, sans confusion, sans effort, et liées par un goût exquis. C'est une vue romanesque, dont on suppose la réalité quelque part. Si l'on imagine un plan vertical élevé sur la cime de ces deux chaînes de montagnes, et assis sur le milieu de cette fabrique de bois, on aura au delà de ce plan, vers le fond, toute la partie éclairée

de la composition; en deçà, vers le devant, toute sa partie obscure et de demi-teinte; on y voit les objets nets, distincts, bien terminés; ils ne sont privés que de la grande lumière. Rien n'est perdu pour moi, parce qu'à mesure que les ombres croissent, les objets sont plus voisins de ma vue. Et ces nuages, interposés entre le ciel et la fabrique de bois, quelle profondeur ne donnent-ils pas à la scène! Il est inouï l'espace qu'on imagine au delà de ce pont, l'objet le plus éloigné qu'on voie. Qu'il est doux de goûter ici la fraîcheur de ces eaux, après avoir éprouvé la chaleur qui brûle ce lointain! Que ces roches sont majestueuses! que ces eaux sont belles et vraies! comment l'artiste en a-t-il obscurci la transparence!... » Jusque-là, le cher abbé avait eu la patience de me laisser dire; mais à ce mot d'artiste, me tirant par la manche :

« Est-ce que vous extravaguez? me dit-il.

— Non, pas tout à fait.

— Que parlez-vous de demi-teinte, de plan, de vigueur, de coloris?

— Je substitue l'art à la nature, pour en bien juger.

— Si vous vous exercez souvent à ces substitutions, vous aurez de la peine à trouver de beaux tableaux.

— Cela se peut; mais convenez qu'après cette étude, le petit nombre de ceux que j'admirerai en vaudront la peine.

— Il est vrai. »

Tout en causant ainsi, et en suivant la rive du lac, nous arrivâmes où nous avions laissé nos deux petits disciples. Le jour commençait à tomber; nous ne laissions pas que d'avoir du chemin à faire jusqu'au château; nous gagnâmes de ce côté, l'abbé faisant réciter à l'un de ses élèves ses deux fables, et à l'autre son explication de Virgile; et moi, me rappelant les lieux dont je m'éloignais, et que je me proposais de vous décrire à mon retour. Ma tâche fut plus tôt expédiée que celle de l'abbé. A ces vers :

> Vere novo, gelidus canis cum montibus humor
> Liquitur, et Zephyro putris se gleba resolvit,
>
> VIRGIL. *Georg.* lib. I, v. 43, 44.

je rêvai à la différence des charmes de la peinture et de la poésie; à la difficulté de rendre d'une langue dans une autre

les endroits qu'on entend le mieux. Sur ce, je racontai à l'abbé que Jupiter un jour fut attaqué d'un grand mal de tête. Le père des dieux et des hommes passait les jours et les nuits le front penché sur ses deux mains, et tirant de sa vaste poitrine un soupir profond. Les dieux et les hommes l'environnaient en silence, lorsque tout à coup il se releva, poussa un grand cri, et l'on vit sortir de sa tête entr'ouverte une déesse tout armée, toute vêtue. C'était Minerve. Tandis que les dieux dispersés dans l'Olympe célébraient la délivrance de Jupiter et la naissance de Minerve, les hommes s'occupaient à l'admirer. Tous d'accord sur sa beauté, chacun trouvait à redire à son vêtement. Le sauvage lui arrachait son casque et sa cuirasse, et lui ceignait les reins d'un léger cordon de verdure. L'habitant de l'Archipel la voulait toute nue; celui de l'Ausonie, plus décente et plus couverte. L'Asiatique prétendait que les longs plis d'une tunique qui moulerait ses membres, en descendant mollement jusqu'à ses pieds, auraient infiniment plus de grâce. Le bon, l'indulgent Jupiter fit essayer à sa fille ces différents vêtements; et les hommes reconnurent qu'aucun ne lui allait aussi bien que celui sous lequel elle se montra au sortir de la tête de son père. L'abbé n'eut pas grand'peine à saisir le sens de ma fable. Quelques endroits de différents poëtes anciens nous donnèrent la torture à l'un et à l'autre; et nous convînmes, de dépit, que la traduction de Tacite était infiniment plus aisée que celle de Virgile. L'abbé de La Bletterie ne sera pas de cet avis; quoi qu'il en soit, son Tacite n'en sera pas moins mauvais, ni le Virgile de Desfontaines meilleur.

Nous allions. L'abbé, son œil malade couvert d'un mouchoir, et l'âme pleine de scandale de la témérité avec laquelle j'avais avancé qu'un tourbillon de poussière, que le vent élève et qui nous aveugle, était tout aussi parfaitement ordonné que l'univers. Le tourbillon lui paraissait une image passagère du chaos, suscitée fortuitement au milieu de l'œuvre merveilleux de la création. C'est ainsi qu'il s'en expliqua.

« Mon très-cher abbé, lui dis-je, oubliez pour un moment le petit gravier qui picote votre cornée, et écoutez-moi. Pourquoi l'univers vous paraît-il si bien ordonné? c'est que tout y est enchaîné, à sa place, et qu'il n'y a pas un seul être qui n'ait dans sa position, sa production, son effet, une raison suffisante,

ignorée ou connue. Est-ce qu'il y a une exception pour le vent d'ouest? est-ce qu'il y a une exception pour les grains de sable? une autre pour les tourbillons? Si toutes les forces qui animaient chacune des molécules qui formaient celui qui nous a enveloppés étaient données, un géomètre vous démontrerait que celle qui est engagée entre votre œil et sa paupière est précisément à sa place.

— Mais, dit l'abbé, je l'aimerais tout autant ailleurs; je souffre, et le paysage que nous avons quitté me récréait la vue.

— Et qu'est-ce que cela fait à la nature! est-ce qu'elle a ordonné le paysage pour vous?

— Pourquoi non?

— C'est que si elle a ordonné le paysage pour vous, elle aura aussi ordonné pour vous le tourbillon. Allons, mon ami, faisons un peu moins les importants. Nous sommes dans la nature; nous y sommes tantôt bien, tantôt mal; et croyez que ceux qui louent la nature d'avoir au printemps tapissé la terre de vert, couleur amie de nos yeux, sont des impertinents qui oublient que cette nature, dont ils veulent retrouver en tout et partout la bienfaisance, étend en hiver, sur nos campagnes, une grande couverture blanche qui blesse nos yeux, nous fait tournoyer la tête, et nous expose à mourir glacés. La nature est bonne et belle, quand elle nous favorise; elle est laide et méchante, quand elle nous afflige. C'est à nos efforts mêmes qu'elle doit souvent une partie de ses charmes.

— Voilà des idées qui me mèneraient loin.

— Cela se peut.

— Et me conseilleriez-vous d'en faire le catéchisme de mes élèves?

— Pourquoi non? je vous jure que je le crois plus vrai et moins dangereux qu'un autre.

— Je consulterai là-dessus leurs parents.

— Leurs parents pensent bien, et vous ordonneront d'apprendre à leurs enfants à penser mal.

— Mais pourquoi? Quel intérêt ont-ils à ce qu'on remplisse la tête de ces pauvres petites créatures de sottises et de mensonges?

— Aucun; mais ils sont inconséquents et pusillanimes. »

Troisième site. — Je commençais à ressentir de la lassitude, lorsque je me trouvai sur la rive d'une espèce d'anse de mer. Cette anse était formée, à gauche, par une langue de terre, un terrain escarpé, des rochers couverts d'un paysage tout à fait agreste et touffu. Ce paysage touchait d'un bout au rivage, et de l'autre aux murs d'une terrasse qui s'élevait au-dessus des eaux. Cette longue terrasse était parallèle au rivage, et s'avançait fort loin dans la mer, qui, délivrée à son extrémité de cette digue, prenait toute son étendue. Ce site était encore embelli par un château de structure militaire et gothique. On l'apercevait au loin au bout de la terrasse. Ce château était terminé dans sa plus grande hauteur par une esplanade environnée de mâchicoulis; une petite tourelle ronde occupait le centre de cette esplanade; et nous distinguions très-bien le long de la terrasse, et autour de l'espace compris entre la tourelle et les mâchicoulis, différentes personnes, les unes appuyées sur le parapet de la terrasse, d'autres sur le haut des mâchicoulis; ici, il y en avait qui se promenaient; là, d'arrêtées debout qui semblaient converser. M'adressant à mon conducteur :

« Voilà, lui dis-je, encore un assez beau coup d'œil.

— Est-ce que vous ne reconnaissez pas ces lieux? me répondit-il.

— Non.

— C'est notre château.

— Vous avez raison.

— Et tous ces gens-là, qui prennent le frais, à la chute du jour, ce sont nos joueurs, nos joueuses, nos politiques et nos galants.

— Cela se peut.

— Tenez, voilà la vieille comtesse qui continue d'arracher les yeux à son partner, sur une invite qu'il n'a pas répondue. Proche le château, ce groupe pourrait bien être de nos politiques dont les vapeurs se sont apaisées, et qui commencent à s'entendre, et à raisonner plus sensément. Ceux qui tournent deux à deux sur l'esplanade, autour de la tourelle, sont infailliblement les jeunes gens; car il faut avoir leurs jambes pour grimper jusque-là. La jeune marquise et le petit comte en

descendront les derniers ; car ils ont toujours quelques caresses à se faire à la dérobée... »

Nous nous étions assis, nous nous reposions de notre côté; et nos yeux suivant le rivage à droite, nous voyions par le dos deux personnes, je ne sais quelles, assises et se reposant aussi dans un endroit où le terrain s'enfonçait. Plus loin, des gens de mer, occupés à charger ou décharger une nacelle. Dans le lointain, sur les eaux, un vaisseau à la voile; fort au-delà, des montagnes vaporeuses et très-éloignées. J'étais un peu inquiet comment nous regagnerions le château dont nous étions séparés par un espace d'eau assez considérable.

« Si nous suivons le rivage vers la droite, dis-je à l'abbé, nous ferons le tour du globe avant que d'arriver au château; et c'est bien du chemin pour ce soir. Si nous le suivons vers la gauche, arrivés à ce paysage, nous trouverons apparemment un sentier qui le traverse et qui conduit à quelque porte qui s'ouvre sur la terrasse.

— Et vous voudriez bien, dit l'abbé, ne faire ni le tour du globe, ni celui de l'anse?

— Il est vrai. Mais cela ne se peut.

— Vous vous trompez. Nous irons à ces mariniers qui nous prendront dans leur nacelle, et qui nous déposeront au pied du château. »

Ce qui fut dit fut fait; nous voilà embarqués, et vingt lorgnettes d'opéra braquées sur nous, et notre arrivée saluée par des cris de joie qui partaient de la terrasse et du sommet du château : nous y répondîmes, selon l'usage. Le ciel était serein, le vent soufflait du rivage vers le château, et nous fîmes le trajet en un clin d'œil. Je vous raconte simplement la chose. Dans un moment plus poétique j'aurais déchaîné les vents, soulevé les flots, montré la petite nacelle tantôt voisine des nues, tantôt précipitée au fond des abîmes; vous auriez frémi pour l'instituteur, ses jeunes élèves, et le vieux philosophe votre ami. J'aurais porté, de la terrasse à vos oreilles, les cris des femmes éplorées. Vous auriez vu sur l'esplanade du château des mains levées vers le ciel; mais il n'y aurait pas eu un mot de vrai. Le fait est que nous n'éprouvâmes d'autre tempête que celle du premier livre de Virgile, que l'un des élèves

de l'abbé nous récita par cœur; et telle fut la fin de notre première sortie ou promenade.

J'étais las; mais j'avais vu de belles choses, respiré l'air le plus pur, et fait un exercice très-sain. Je soupai d'appétit, et j'eus la nuit la plus douce et la plus tranquille. Le lendemain, en m'éveillant, je disais :

« Voilà la vraie vie, le vrai séjour de l'homme. Tous les prestiges de la société ne purent jamais en éteindre le goût. Enchaînés dans l'enceinte étroite des villes par des occupations ennuyeuses et de tristes devoirs, si nous ne pouvons retourner dans les forêts, notre premier asile, nous sacrifions une portion de notre opulence à appeler les forêts autour de nos demeures. Mais, là, elles ont perdu sous la main symétrique de l'art leur silence, leur innocence, leur liberté, leur majesté, leur repos. Là, nous allons contrefaire un moment le rôle du sauvage; esclaves des usages, des passions, jouer la pantomime de l'homme de Nature. Dans l'impossibilité de nous livrer aux fonctions et aux amusements de la vie champêtre, d'errer dans une campagne, de suivre un troupeau, d'habiter une chaumière, nous invitons, à prix d'or et d'argent, le pinceau de Wouwermans, de Berghem ou de Vernet, à nous retracer les mœurs et l'histoire de nos anciens aïeux. Et les murs de nos somptueuses et maussades demeures se couvrent des images d'un bonheur que nous regrettons; et les animaux de Berghem ou de Paul Potter paissent sous nos lambris, parqués dans une riche bordure; et les toiles d'araignée d'Ostade sont suspendues entre des crépines d'or, sur un damas cramoisi; et nous sommes dévorés par l'ambition, la haine, la jalousie et l'amour; et nous brûlons de la soif de l'honneur et de la richesse, au milieu des scènes de l'innocence et de la pauvreté, s'il est permis d'appeler pauvre celui à qui tout appartient. Nous sommes des malheureux autour desquels le bonheur est représenté sous mille formes diverses.

O rus! quando te aspiciam?
HORAT. *Sermonum* lib. II, sat. VI, v. 60.

disait le poëte; et c'est un souhait qui s'élève cent fois au fond de notre cœur. »

Quatrième site.—J'en étais là de ma rêverie, nonchalamment étendu dans un fauteuil, laissant errer mon esprit à son gré, état délicieux, où l'âme est honnête sans réflexion, l'esprit juste et délicat sans effort; où l'idée, le sentiment semble naître en nous de lui-même comme d'un sol heureux. Mes yeux étaient attachés sur un paysage admirable, et je disais : « L'abbé a raison; nos artistes n'y entendent rien, puisque le spectacle de leurs plus belles productions ne m'a jamais fait éprouver le délire que j'éprouve, le plaisir d'être à moi, le plaisir de me reconnaître aussi bon que je le suis, le plaisir de me voir et de me complaire, le plaisir plus doux encore de m'oublier. Où suis-je dans ce moment? qu'est-ce qui m'environne? Je ne le sais, je l'ignore. Que me manque-t-il? Rien. Que dirai-je? Rien. S'il est un Dieu, c'est ainsi qu'il est. Il jouit de lui-même. » Un bruit entendu au loin, c'était le coup de battoir d'une blanchisseuse, frappa subitement mon oreille; et adieu mon existence divine. Mais s'il est doux d'exister à la façon de Dieu, il est aussi quelquefois assez doux d'exister à la façon des hommes. Qu'elle vienne ici seulement, qu'elle m'apparaisse, que je revoie ses grands yeux, qu'elle pose doucement sa main sur mon front, qu'elle me sourie... Que ce bouquet d'arbres vigoureux et touffu fait bien à droite! Cette langue de terre ménagée en pointe au devant de ces arbres, et descendant par une pente facile vers la surface de ces eaux, est tout à fait pittoresque. Que ces eaux qui rafraîchissent cette péninsule, en baignant sa rive, sont belles! Ami Vernet, prends tes crayons, et dépêche-toi d'enrichir ton portefeuille de ce groupe de femmes. L'une, penchée vers la surface de l'eau, y trempe son linge; l'autre, accroupie, le tord; une troisième, debout, en a rempli le panier qu'elle a posé sur sa tête. N'oublie pas ce jeune homme que tu vois par le dos proche d'elles, courbé vers le fond, et s'occupant du même travail. Hâte-toi, car ces figures prendront dans un instant une autre position moins heureuse peut-être. Plus ta copie sera fidèle, plus ton tableau sera beau. Je me trompe. Tu donneras à ces femmes un peu plus de légèreté, tu les toucheras moins lourdement, tu affaibliras le ton jaunâtre et sec de cette terrasse. Ce pêcheur qui a jeté son filet vers la gauche, à l'endroit où les eaux prennent toute leur étendue, tu le laisseras

tel qu'il est; tu n'imaginerais rien de mieux. Vois son attitude; comme elle est vraie! Place aussi son chien à côté de lui. Quelle foule d'accessoires heureux à recueillir pour ton talent! Et ce bout de rocher qui est tout à fait à gauche; et proche de ce rocher, sur le fond, ces bâtiments et ces hameaux; et entre cette fabrique, ce hameau et la langue de terre aux blanchisseuses, ces eaux tranquilles et calmes dont la surface s'étend et se perd dans le lointain! Si, sur un plan correspondant à ces femmes occupées, mais à une très-grande distance, tu places dans une de tes compositions, comme la nature te l'indique ici, des montagnes vaporeuses dont je n'aperçoive que le sommet, l'horizon de la toile en sera renvoyé aussi loin que tu le voudras. Mais comment feras-tu pour rendre, je ne dis pas la forme de ces objets divers, ni même leur vraie couleur, mais la magique harmonie qui les lie?... Pourquoi suis-je seul ici? Pourquoi personne ne partage-t-il avec moi le charme, la beauté de ce site? Il me semble que si elle était là, dans son vêtement négligé, que je tinsse sa main, que son admiration se joignît à la mienne, j'admirerais bien davantage. Il me manque un sentiment que je cherche, et qu'elle seule peut m'inspirer... Que fait le propriétaire de ce beau lieu? Il dort.

Je vous appelais, j'appelais mon amie, lorsque le cher abbé entra avec son mouchoir sur son œil. « Vos tourbillons de poussière, me dit-il avec un peu d'humeur, qui sont aussi bien ordonnés que le monde, m'ont fait passer une mauvaise nuit. » Ses bambins étaient à leurs devoirs, et il venait causer avec moi. L'émotion vive de l'âme laisse, même après qu'elle est passée, des traces sur le visage qu'il n'est pas difficile de reconnaître. L'abbé ne s'y méprit pas. Il devina quelque chose de ce qui s'était passé au fond de la mienne.

« J'arrive à contre-temps, me dit-il.

— Non, l'abbé.

— Une autre compagnie vous rendrait peut-être, en ce moment, plus heureux que la mienne.

— Cela se peut.

— Je m'en vais donc.

— Non, restez. » Il resta. Il m'invita à prolonger mon séjour, et me promit autant de promenades telles que celles de la veille, de tableaux tels que celui que j'avais sous les yeux, que

je lui accorderais de journées. Il était neuf heures du matin, et tout dormait encore autour de nous. Entre un assez grand nombre d'hommes aimables et de femmes charmantes que ce séjour rassemblait, et qui tous s'étaient sauvés de la ville, à ce qu'ils disaient, pour jouir des agréments, du bonheur de la campagne, aucun qui eût quitté son oreiller, qui voulût respirer la première fraîcheur de l'air, entendre le premier chant des oiseaux, sentir le charme de la nature ranimée par les vapeurs de la nuit, recevoir le premier parfum des fleurs, des plantes et des arbres. Ils semblaient ne s'être faits habitants des champs que pour se livrer plus sûrement et plus continûment aux ennuis de la ville. Si la compagnie de l'abbé n'était pas tout à fait celle que j'aurais choisie, je m'aimais encore mieux avec lui que seul. Un plaisir, qui n'est que pour moi, me touche faiblement et dure peu. C'est pour moi et mes amis que je lis, que je réfléchis, que j'écris, que je médite, que j'entends, que je regarde, que je sens. Dans leur absence, ma dévotion rapporte tout à eux. Je songe sans cesse à leur bonheur. Une belle ligne me frappe-t-elle, ils la sauront. Ai-je rencontré un beau trait, je me promets de leur en faire part. Ai-je sous les yeux quelque spectacle enchanteur, sans m'en apercevoir j'en médite le récit pour eux. Je leur ai consacré l'usage de tous mes sens et de toutes mes facultés ; et c'est peut-être la raison pour laquelle tout s'exagère, tout s'enrichit un peu dans mon imagination et dans mon discours ; ils m'en font quelquefois un reproche, les ingrats !

L'abbé, placé à côté de moi, s'extasiait à son ordinaire sur les charmes de la nature. Il avait répété cent fois l'épithète de beau, et je remarquais que cet éloge commun s'adressait à des objets tous divers. « L'abbé, lui dis-je, cette roche escarpée, vous l'appelez belle ; la forêt sourcilleuse qui la couvre, vous l'appelez belle ; le torrent qui blanchit de son écume le rivage, et qui en fait frissonner le gravier, vous l'appelez beau ; le nom de beau, vous l'accordez, à ce que je vois, à l'homme, à l'animal, à la plante, à la pierre, aux poissons, aux oiseaux, aux métaux. Cependant vous m'avouerez qu'il n'y a aucune qualité physique commune entre ces êtres. D'où vient donc l'attribut commun ?

— Je ne sais, et vous m'y faites penser pour la première fois.

— C'est une chose toute simple. La généralité de votre panégyrique vient, cher abbé, de quelques idées ou sensations communes excitées dans votre âme par des qualités physiques absolument différentes.

— J'entends, l'admiration.

— Ajoutez, et le plaisir. Si vous y regardez de près, vous trouverez que les objets qui causent de l'étonnement ou de l'admiration sans faire plaisir ne sont pas beaux; et que ceux qui font plaisir, sans causer de la surprise ou de l'admiration, ne le sont pas davantage. Le spectacle de Paris en feu vous ferait horreur; au bout de quelque temps vous aimeriez à vous promener sur les cendres. Vous éprouveriez un violent supplice à voir expirer votre amie; au bout de quelque temps votre mélancolie vous conduirait vers sa tombe, et vous vous y asseyeriez. Il y a des sensations composées; et c'est la raison pour laquelle il n'y a de beaux que les objets de la vue et de l'ouïe. Écartez du son toute idée accessoire et morale; et vous lui ôterez la beauté. Arrêtez à la surface de l'œil une image; que l'impression n'en passe ni à l'esprit ni au cœur; et elle n'aura plus rien de beau. Il y a encore une autre distinction : c'est l'objet dans la nature, et le même objet dans l'art ou l'imitation. Le terrible incendie, au milieu duquel hommes, femmes, enfants, pères, mères, frères, sœurs, amis, étrangers, concitoyens, tout périt, vous plonge dans la consternation; vous fuyez, vous détournez vos regards, vous fermez vos oreilles aux cris. Spectateur désespéré d'un malheur commun à tant d'êtres chéris, peut-être hasarderez-vous votre vie, vous chercherez à les sauver ou à trouver dans les flammes le même sort qu'eux. Qu'on vous montre sur la toile les incidents de cette calamité; et vos yeux s'y arrêteront avec joie. Vous direz avec Énée :

En Priamus. Sunt hic etiam sua præmia laudi.

VIRGIL. *Æneid.* lib. I, v. 465.

— Et je verserai des larmes?

— Je n'en doute pas.

— Mais puisque j'ai du plaisir, qu'ai-je à pleurer? Et si je pleure, comment se fait-il que j'aie du plaisir?

— Serait-il possible, l'abbé, que vous ne connussiez pas ces larmes-là? Vous n'avez donc jamais été vain quand vous avez

cessé d'être fort? Vous n'avez donc jamais arrêté vos regards sur celle qui venait de vous faire le plus grand sacrifice qu'une femme honnête puisse faire? Vous n'avez donc...

— Pardonnez-moi, j'ai... j'ai éprouvé la chose; mais je n'en ai jamais su la raison, et je vous la demande.

— Quelle question vous me faites là, cher abbé! Nous y serions encore demain; et tandis que nous passerions assez agréablement notre temps, vos disciples perdraient le leur.

— Un mot seulement.

— Je ne saurais. Allez à votre thème et à votre version.

— Un mot.

— Non, non; pas une syllabe; mais prenez mes tablettes, cherchez au verso du premier feuillet, et peut-être y trouverez-vous quelques lignes qui mettront votre esprit en train. »

L'abbé prend les tablettes, et tandis que je m'habillais, il lut:

« La Rochefoucauld a dit que, *dans les plus grands malheurs* « *des personnes qui nous sont le plus chères, il y a toujours* « *quelque chose qui ne nous déplaît pas*[1]. »

« Est-ce cela, me dit l'abbé?

— Oui.

— Mais cela ne vient guère à la chose.

— Allez toujours. »

Et il continua.

« N'y aurait-il pas à cette idée un côté vrai et moins affli- « geant pour l'espèce humaine? Il est beau, il est doux de com- « patir aux malheureux; il est beau, il est doux de se sacrifier « pour eux. C'est à leur infortune que nous devons la connais- « sance flatteuse de l'énergie de notre âme. Nous ne nous avouons « pas aussi franchement à nous-mêmes qu'un certain chirurgien « le disait à son ami : *Je voudrais que vous eussiez une jambe* « *cassée; et vous verriez ce que je sais faire.* Mais tout ridi- « cule que ce souhait paraisse, il est caché au fond de tous les « cœurs; il est naturel, il est général. Qui est-ce qui ne dési-

1. Cette pensée de La Rochefoucauld : « Dans l'adversité de nos meilleurs amis nous trouvons toujours quelque chose qui ne nous déplaît pas, » était sous le n° 99, dans l'édition de 1665; mais l'auteur la retrancha dans les éditions postérieures. Elle a cependant reparu dans les éditions modernes, sauf dans celle de M. G. Duplessis (*Bibliothèque elzevirienne*), où elle n'est rappelée, comme cela doit être, qu'en note.

« rera pas sa maîtresse au milieu des flammes, s'il peut se pro-
« mettre de s'y précipiter comme Alcibiade, et de la sauver entre
« ses bras? Nous aimons mieux voir sur la scène l'homme de
« bien souffrant, que le méchant puni; et sur le théâtre du
« monde, au contraire, le méchant puni que l'homme de bien
« souffrant. C'est un beau spectacle que celui de la vertu sous
« les grandes épreuves. Les efforts les plus terribles tournés
« contre elle ne nous déplaisent pas. Nous nous associons volon-
« tiers en idée au héros opprimé. L'homme le plus épris de la
« fureur, de la tyrannie, laisse là le tyran, et le voit tomber
« avec joie dans la coulisse, mort d'un coup de poignard. Le
« bel éloge de l'espèce humaine, que ce jugement impartial
« du cœur en faveur de l'innocence! Une seule chose peut nous
« rapprocher du méchant; c'est la grandeur de ses vues, l'éten-
« due de son génie, le péril de son entreprise. Alors, si nous
« oublions sa méchanceté pour courir son sort; si nous conju-
« rons contre Venise avec le comte de Bedmar, c'est la vertu
« qui nous subjugue encore sous une autre face. »

— Cher abbé, observez en passant combien l'historien élo-
quent peut être dangereux; et continuez...

« ... Nous allons au théâtre chercher de nous-mêmes une
« estime que nous ne méritons pas, prendre bonne opinion de
« nous; partager l'orgueil des grandes actions que nous ne ferons
« jamais; ombres vaines des fameux personnages qu'on nous
« montre. Là, prompts à embrasser, à serrer contre notre sein
« la vertu menacée, nous sommes bien sûrs de triompher avec
« elle, ou de la lâcher quand il en sera temps; nous la suivons
« jusqu'au pied de l'échafaud, mais pas plus loin; et personne
« n'a mis sa tête sur le billot à côté de celle du comte d'Essex[1];
« aussi le parterre est-il plein, et les lieux de la misère réelle
« sont-ils vides. S'il fallait sérieusement subir la destinée du
« malheureux mis en scène, les loges seraient désertes. Le
« poëte, le peintre, le statuaire, le comédien, sont des char-
« latans qui nous vendent à peu de frais la fermeté du vieil
« Horace, le patriotisme du vieux Caton, en un mot, le plus
« séduisant des flatteurs. »

L'abbé en était là, lorsqu'un de ses élèves entra, sautant

1. Dans la tragédie de Thomas Corneille. (Br.)

de joie, son cahier à la main. L'abbé, qui préférait de causer avec moi à aller à son devoir, car le devoir est une des choses les plus déplaisantes de ce monde : c'est toujours caresser sa femme et payer ses dettes; l'abbé renvoya l'enfant, me demanda la lecture du paragraphe suivant. « Lisez, l'abbé; » et l'abbé lut :

« Un imitateur de nature rapportera toujours son ouvrage « à quelque but important. Je ne prétends point que ce soit en « lui méthode, projet, réflexion; mais instinct, pente secrète, « sensibilité naturelle, goût exquis et grand. Lorsqu'on présenta « à Voltaire *Denys le Tyran*, première et dernière tragédie de « Marmontel[1], le vieux poëte dit : « Il ne fera jamais rien, il n'a « pas le secret... »

— Le génie peut-être?

— Oui, l'abbé, le génie, et puis le bon choix des sujets; l'homme de nature opposé à l'homme civilisé; l'homme sous l'empire du despotisme; l'homme accablé sous le joug de la tyrannie; des pères, des mères, des époux, les liens les plus sacrés, les plus doux, les plus violents, les plus généraux, les maux de la société, la loi inévitable de la fatalité, les suites des grandes passions; il est difficile d'être fortement ému d'un péril qu'on n'éprouvera peut-être jamais. Moins la distance du personnage à moi est grande, plus l'attraction est prompte; plus l'adhésion est forte. On a dit :

. . . . Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.

Horat. *de Arte poet.*, v. 102 et 103.

Mais tu pleureras tout seul, sans que je sois tenté de mêler une larme aux tiennes, si je ne puis me substituer à ta place : il faut que je m'accroche à l'extrémité de la corde qui te tient suspendu dans les airs, ou je ne frémirai pas.

— Ah! j'entends à présent.

— Quoi, l'abbé?

— Je fais deux rôles, je suis double; je suis Le Couvreur, et je reste moi. C'est le moi Le Couvreur qui frémit et qui souffre, et c'est le moi tout court qui a du plaisir.

1. Lorsque Diderot écrivait ce passage, Marmontel avait cependant donné plusieurs autres tragédies : *Aristomène* en 1749, *Cléopâtre* en 1750, les *Héraclides* en 1752, et *Numitor* qui n'a point été représenté; toutes pièces médiocres, et telle est l'idée que veut exprimer le critique. (Br.)

— Fort bien, l'abbé; et voilà la limite de l'imitateur de la nature. Si je m'oublie trop et trop longtemps, la terreur est trop forte; si je ne m'oublie point du tout, si je reste toujours un, elle est trop faible : c'est ce juste tempérament qui fait verser des larmes délicieuses.

« On avait exposé deux tableaux qui concouraient pour un prix proposé : c'était un *Saint Barthélemy* sous le couteau des bourreaux. Une paysanne âgée décida les juges incertains. « Celui-ci, dit la bonne femme, me fait grand plaisir; mais cet « autre me fait grand'peine. » Le premier la laissait hors de la toile; le second l'y faisait entrer. Nous aimons le plaisir en personne, et la douleur en peinture.

« On prétend que la présence de la chose frappe plus que son imitation; cependant on quittera Caton expirant sur la scène, pour courir au supplice de Lally. Affaire de curiosité. Si Lally était décapité tous les jours, on resterait à Caton; le théâtre est le mont Tarpéien; le parterre est le quai Pelletier des honnêtes gens.

« Le peuple cependant ne se lasse point d'exécutions; c'est un autre principe. L'homme du coin devient au retour le Démosthène de son quartier. Pendant huit jours il pérore, on l'écoute, *pendent ab ore loquentis*. Il est un personnage.

« Si l'objet nous intéresse en nature, l'art réunira le charme de la chose au charme de l'imitation. Si l'objet vous répugne en nature, il ne restera sur la toile, dans le poëme, sur le marbre, que le prestige de l'imitation. Celui donc qui se négligera sur le choix du sujet, se privera de la meilleure partie de son avantage; c'est un magicien maladroit qui casse en deux sa baguette. »

Tandis que l'abbé s'amusait à causer, ses enfants s'amusaient de leur côté à jouer. Le thème et la version avaient été faits à la hâte. Le thème était rempli de solécismes; la version, de contre-sens. L'abbé, en colère, prononçait qu'il n'y aurait point de promenade. En effet, il n'y en eut point; et, selon l'usage, les élèves et moi nous fûmes châtiés de la faute du maître; car les enfants ne manquent guère à leurs devoirs que parce que les maîtres ne sont pas au leur. Je pris donc le parti, privé de mon *cicerone* et de sa galerie, de me prêter aux amusements du reste de la maison. Je jouai, je jouai mal; je fus grondé, et je perdis mon argent. Je me mêlai à l'entretien de nos philosophes, qui devinrent à la fin si brouillés, si bruyants,

que, n'étant plus d'âge aux promenades du parc, je pris furtivement mon chapeau et mon bâton, et m'en allai seul à travers champs, rêvant à la très-belle et très-importante question qu'ils agitaient, et à laquelle ils étaient arrivés de fort loin.

Il s'agissait d'abord de l'acception des mots, de la difficulté de les circonscrire et de l'impossibilité de s'entendre sans ce préliminaire.

Tous n'étant pas d'accord ni sur l'un ni sur l'autre point, on choisit un exemple, et ce fut le mot *vertu*. On demanda : « Qu'est-ce que la vertu? » et, chacun la définissant à sa mode, la dispute changea d'objet; les uns prétendant que *la vertu était l'habitude de conformer sa conduite à la loi*; les autres, que *c'était l'habitude de conformer sa conduite à l'utilité publique*.

Les premiers disaient que la vertu définie : l'habitude de conformer ses actions à l'utilité publique, était la vertu du législateur ou du souverain, et non celle du sujet, du citoyen, du peuple; car qui est-ce qui a des idées exactes de l'utilité publique? c'est une notion si compliquée, dépendante de tant d'expériences et de lumières, que les philosophes même en disputaient entre eux. Si l'on abandonne les actions des hommes à cette règle, le vicaire de Saint-Roch, qui croit son culte très-essentiel au maintien de la société, tuera le philosophe, s'il n'est prévenu par celui-ci, qui regarde toute institution religieuse comme contraire au bonheur de l'homme. L'ignorance et l'intérêt, qui obscurcissent tout dans les têtes humaines, montreront l'intérêt général où il n'est pas. Chacun ayant sa vertu, la vie de l'homme se remplira de crimes. Le peuple, ballotté par ses passions et par ses erreurs, n'aura point de mœurs : car il n'y a de mœurs que là où les lois bonnes ou mauvaises sont sacrées; car c'est là seulement que la conduite générale est uniforme. Pourquoi n'y a-t-il et ne peut-il y avoir de mœurs dans aucune contrée de l'Europe? C'est que la loi civile et la loi religieuse sont en contradiction avec la loi de nature. Qu'en arrive-t-il? c'est que, toutes trois enfreintes et observées alternativement, elles perdent toute sanction. On n'y est ni religieux, ni citoyen, ni homme; on n'y est que ce qui convient à l'intérêt du moment. D'ailleurs, si chacun s'institue juge compétent de la conformité de la loi avec l'uti-

lité publique, l'effrénée liberté d'examiner, d'observer ou de fouler aux pieds les mauvaises lois, conduira bientôt à l'examen, au mépris et à l'infraction des bonnes.

CINQUIÈME SITE. — J'allais devant moi, ruminant ces objections, qui me paraissaient fortes, lorsque je me trouvai entre des arbres et des rochers, lieu sacré par son silence et son obscurité. Je m'arrêtai là, et je m'assis. J'avais à ma droite un phare, qui s'élevait du sommet des rochers. Il allait se perdre dans la nue; et la mer, en mugissant, venait se briser à ses pieds. Au loin, des pêcheurs et des gens de mer étaient diversement occupés. Toute l'étendue des eaux agitées s'ouvrait devant moi; elle était couverte de bâtiments dispersés. J'en voyais s'élever au-dessus des vagues, tandis que d'autres se perdaient au-dessous, chacun, à l'aide de ses voiles et de sa manœuvre, suivant des routes contraires, quoique poussé par un même vent : image de l'homme et du bonheur, du philosophe et de la vérité.

Nos philosophes auraient été d'accord sur leur définition de la vertu, si la loi était toujours l'organe de l'utilité publique; mais il s'en manquait beaucoup que cela fût, et il était dur d'assujettir des hommes sensés, par le respect pour une mauvaise loi, mais bien évidemment mauvaise, à l'autoriser de leur exemple, et à se souiller d'actions contre lesquelles leur âme et leur conscience se révoltaient. Quoi donc! habitant de la côte du Malabar, égorgerai-je mon enfant, le pilerai-je, me frotterai-je de sa graisse pour me rendre invulnérable?... me plierai-je à toutes les extravagances des nations? couperai-je ici les testicules à mon fils? là, foulerai-je aux pieds ma fille, pour la faire avorter? ailleurs, immolerai-je des hommes mutilés, une foule de femmes emprisonnées, à ma débauche et à ma jalousie?... Pourquoi non? des usages aussi monstrueux ne peuvent durer, et puis, s'il faut opter, être méchant homme ou bon citoyen; puisque je suis membre d'une société, je serai bon citoyen si je puis. Mes bonnes actions seront à moi; c'est à la loi à répondre des mauvaises. Je me soumettrai à la loi, et je réclamerai contre elle... Mais si cette réclamation, prohibée par la loi même, est un crime capital?... Je me tairai ou je m'éloignerai.... Socrate dira, lui : Ou je parlerai ou je périrai.

L'apôtre de la vérité se montrera-t-il donc moins intrépide que l'apôtre du mensonge? Le mensonge aura-t-il seul le privilége de faire des martyrs? Pourquoi ne dirais-je pas : La loi l'ordonne, mais la loi est mauvaise. Je n'en ferai rien. Je n'en veux rien faire. J'aime mieux mourir... Mais Aristippe lui répondra : Je sais tout aussi bien que toi, ô Socrate! que la loi est mauvaise; et je ne fais pas plus de cas de la vie qu'un autre. Cependant je me soumettrai à la loi, de peur qu'en discutant, de mon autorité privée, les mauvaises lois, je n'encourage par mon exemple la multitude insensée à discuter les bonnes. Je ne fuirai point les cours comme toi. Je saurai me vêtir de pourpre. Je ferai ma cour aux maîtres du monde; et peut-être en obtiendrai-je ou l'abolition de la loi mauvaise, ou la grâce de l'homme de bien qui l'aura enfreinte.

Je quittais cette question; je la reprenais pour la quitter encore. Le spectacle des eaux m'entraînait malgré moi. Je regardais, je sentais, j'admirais, je ne raisonnais plus, je m'écriais : « O profondeur des mers! » Et je demeurais absorbé dans diverses spéculations entre lesquelles mon esprit était balancé, sans trouver d'ancre qui me fixât. Pourquoi, me disais-je, les mots les plus généraux, les plus saints, les plus usités : loi, goût, beau, bon, vrai, usage, mœurs, vice, vertu, instinct, esprit, matière, grâce, beauté, laideur, si souvent prononcés, s'entendent-ils si peu, se définissent-ils si diversement?... Pourquoi ces mots, si souvent prononcés, si peu entendus, si diversement définis, sont-ils employés avec la même précision par le philosophe, par le peuple et par les enfants? L'enfant se trompera sur la chose, mais non sur la valeur du mot. Il ne sait ce qui est vraiment beau ou laid, bon ou mauvais, vrai ou faux; mais il sait ce qu'il veut dire, tout aussi bien que moi. Il approuve et désapprouve comme moi. Il a son admiration et son dédain... Est-ce réflexion en moi? Est-ce habitude machinale en lui?... Mais de son habitude machinale, ou de ma réflexion, quel est le guide le plus sûr?... Il dit : « Voilà ma sœur. » Moi, qui l'aime, j'ajoute : « Petit, vous avez raison; c'est sa taille élégante, sa démarche légère, son vêtement simple et noble, le port de sa tête, le son de sa voix, de cette voix qui fait toujours tressaillir mon cœur... » Y aurait-il dans les choses quelque analogie nécessaire à notre bonheur?...

Cette analogie se reconnaîtrait-elle par l'expérience? En aurais-je un pressentiment secret?... Serait-ce à des expériences réitérées que je devrais cet attrait, cette répugnance, qui, réveillée subitement, forme la rapidité de mes jugements?... Quel inépuisable fonds de recherches!... Dans cette recherche, quel est le premier objet à connaître?... Moi... Que suis-je?.... Qu'est-ce qu'un homme?... Un animal?... sans doute; mais le chien est un animal aussi; le loup est un animal aussi. Mais l'homme n'est ni un loup ni un chien... Quelle notion précise peut-on avoir du bien et du mal, du beau et du laid, du bon et du mauvais, du vrai et du faux, sans une notion préliminaire de l'homme?... Mais si l'homme ne se peut définir... tout est perdu... Combien de philosophes, faute de ces observations si simples, ont fait à l'homme la morale des loups, aussi bêtes en cela que s'ils avaient prescrit aux loups la morale de l'homme!... Tout être tend à son bonheur; et le bonheur d'un être ne peut être le bonheur d'un autre... La morale se renferme donc dans l'enceinte de l'espèce... Qu'est-ce qu'une espèce?... Une multitude d'individus organisés de la même manière... Quoi! l'organisation serait la base de la morale!... Je le crois... Mais Polyphème, qui n'eut presque rien de commun dans son organisation avec les compagnons d'Ulysse, ne fut donc pas plus atroce, en mangeant les compagnons d'Ulysse, que les compagnons d'Ulysse en mangeant un lièvre ou un lapin?... Mais les rois, mais Dieu, qui est le seul de son espèce?...

Le soleil, qui touchait à son horizon, disparut; la mer prit tout à coup un aspect plus sombre et plus solennel. Le crépuscule, qui n'est d'abord ni le jour ni la nuit, image de nos faibles pensées; image qui avertit le philosophe de s'arrêter dans ses spéculations, avertit aussi le voyageur de ramener ses pas vers son asile. Je m'en revenais donc, et je pensais que s'il y avait une morale propre à une espèce, peut-être dans la même espèce y avait-il une morale propre à différents individus, ou du moins à différentes conditions ou collections d'individus semblables; et pour ne pas vous scandaliser par un exemple trop sérieux, une morale propre aux artistes, ou à l'art, et que cette morale pourrait bien être au rebours de la morale usuelle. Oui, mon ami, j'ai bien peur que l'homme n'aille droit au malheur par la voie qui conduit l'imitateur de la nature au sublime. Se jeter

dans les extrêmes, voilà la règle du poëte. Garder en tout un juste milieu, voilà la règle du bonheur. Il ne faut point faire de poésie dans la vie. Les héros, les amants romanesques, les grands patriotes, les magistrats inflexibles, les apôtres de religion, les philosophes à toute outrance, tous ces rares et divins insensés font de la poésie dans la vie, de là leur malheur. Ce sont eux qui fournissent après leur mort aux grands tableaux. Ils sont excellents à peindre. Il est d'expérience que la nature condamne au malheur celui à qui elle a départi le génie, et celle qu'elle a douée de la beauté; c'est que ce sont des êtres poétiques. Je me rappelais la foule des grands hommes et des belles femmes, dont la qualité qui les avait distingués de leur espèce avait fait le malheur. Je faisais en moi-même l'éloge de la médiocrité qui met également à l'abri du blâme et de l'envie: et je me demandais pourquoi, cependant, personne ne voudrait perdre de sa sensibilité et devenir médiocre? O vanité de l'homme! Je parcourais depuis les premiers personnages de la Grèce et de Rome, jusqu'à ce vieil abbé qu'on voit dans nos promenades, vêtu de noir, tête hérissée de cheveux blancs, l'œil hagard, la main appuyée sur une petite canne, rêvant, allant, clopinant. C'est l'abbé de Gua de Malves. C'est un profond géomètre, témoin son *Traité des Courbes du troisième et quatrième genre*, et sa *solution, ou plutôt démonstration de la règle de Descartes sur les signes d'une équation*. Cet homme, placé devant sa table, enfermé dans son cabinet, peut combiner une infinité de quantités; il n'a pas le sens commun dans la rue. Dans la même année, il embarrassera ses revenus de délégations; il perdra sa place de professeur au Collége royal; il s'exclura de l'Académie, et achèvera sa ruine par la construction d'une machine à cribler le sable, et n'en séparera pas une paillette d'or; il s'en reviendra pauvre et déshonoré; en s'en revenant il passera sur une planche étroite; il tombera et se cassera une jambe [1]. Celui-ci est un imitateur sublime de nature; voyez ce qu'il sait exécuter, soit avec l'ébauchoir, soit avec le crayon, soit avec le pinceau; admirez son ouvrage étonnant; eh bien, il n'a pas sitôt déposé l'instrument de son

1. Tout ceci est bien l'histoire de l'abbé de Gua de Malves. Il vécut misérable jusqu'en 1788. On a prétendu que c'était lui qui avait suggéré à Diderot l'idée et le plan de l'*Encyclopédie*.

métier, qu'il est fou. Ce poëte, que la sagesse paraît inspirer, et dont les écrits sont remplis de sentences à graver en lettres d'or, dans un instant il ne sait plus ce qu'il dit, ce qu'il fait; il est fou. Cet orateur, qui s'empare de nos âmes et de nos esprits, qui en dispose à son gré, descendu de la chaire, il n'est plus maître de lui; il est fou. Quelle différence! m'écriai-je, du génie et du sens commun de l'homme tranquille et de l'homme passionné! Heureux, cent fois heureux, m'écriai-je encore, M. Baliveau [1], capitoul de Toulouse! c'est M. Baliveau, qui boit bien, qui mange bien, qui digère bien, qui dort bien. C'est lui qui prend son café le matin, qui fait la police au marché, qui pérore dans sa petite famille, qui arrondit sa fortune, qui prêche à ses enfants la fortune; qui vend à temps son avoine et son blé; qui garde dans son cellier ses vins, jusqu'à ce que la gelée des vignes en ait amené la cherté; qui sait placer sûrement ses fonds; qui se vante de n'avoir jamais été enveloppé dans aucune faillite; qui vit ignoré; et pour qui le bonheur inutilement envié d'Horace, le bonheur de mourir ignoré fut fait. M. Baliveau est un homme fait pour son bonheur et pour le malheur des autres. Son neveu, M. de l'Empirée [2], tout au contraire. On veut être M. de l'Empirée à vingt ans, et M. Baliveau à cinquante. C'est tout juste mon âge.

J'étais encore à quelque distance du château, lorsque j'entendis sonner le souper. Je ne m'en pressai pas davantage; je me mets quelquefois à table le soir, mais il est rare que je mange. J'arrivai à temps pour recevoir quelques plaisanteries sur mes courses, et faire la chouette à deux femmes qui jouèrent les cinq à six premiers rois, d'un bonheur extraordinaire. La galerie, qui cherchait encore à les amuser à mes dépens, trouvait qu'avec la ressource dont j'étais dans la société, il ne fallait pas supporter plus longtemps ce goût effréné pour les montagnes et les forêts; qu'on y perdrait trop. On calcula ce que je devais à la compagnie à tant par partie, et à tant de parties par jour. Cependant la chance tourna, et les plaisants changèrent de côté. Il y a plusieurs petites observations, que j'ai presque toujours faites : c'est que les spectateurs

1. Personnage de la comédie de Piron intitulée *la Métromanie*. (Br.)
2. *Damis* ou *M. de l'Empirée*, autre personnage de *la Métromanie*. (Br.)

au jeu ne manquent guère de prendre parti pour le plus fort, de se liguer avec la fortune, et de quitter des joueurs excellents qui n'intéressaient pas leur jeu, pour s'attrouper autour de pitoyables joueurs qui risquaient des masses d'or. Je ne néglige point ces petits phénomènes lorsqu'ils sont constants, parce qu'alors ils éclairent sur la nature humaine, que le même ressort meut dans les grandes occasions et dans les frivoles. Rien ne ressemble tant à un homme qu'un enfant. Combien le silence est nécessaire, et combien il est rarement gardé autour d'une table de jeu! Combien la plaisanterie qui trouble et contriste le perdant y est déplacée, et combien je ne sais quelle sorte de plate commisération est plus insupportable encore! S'il est rare de trouver un homme qui sache perdre, combien il est plus rare d'en trouver un qui sache gagner! Pour des femmes, il n'y en a point. Je n'en ai jamais vu une qui contînt ni sa bonne humeur dans la prospérité, ni sa mauvaise humeur dans l'adversité. La bizarrerie de certains hommes sérieusement irrités de la prédilection aveugle du sort, joueurs infidèles ou fâcheux par cette unique raison! Un certain abbé de Maginville, qui dépensait fort bien vingt louis à nous donner un excellent dîner, nous volait au jeu un petit écu, qu'il abandonnait le soir à ses gens! L'homme ambitionne la supériorité, même dans les plus petites choses. Jean-Jacques Rousseau, qui me gagnait toujours aux échecs, me refusait un avantage qui rendît la partie plus égale. « Souffrez-vous à perdre? me disait-il. —Non, lui répondais-je; mais je me défendrais mieux, et vous en auriez plus de plaisir.— Cela se peut, répliquait-il; laissons pourtant les choses comme elles sont. » Je ne doute point que le premier président ne voulût savoir tenir un fleuret et tirer des armes mieux que Motet; et l'abbesse de Chelles, mieux danser que la Guimard. On sauve sa médiocrité ou son ignorance par du mépris.

Il était tard quand je me retirai; mais l'abbé me laissa dormir la grasse matinée. Il ne m'apparut que sur les dix heures, avec son bâton d'aubépine et son chapeau rabattu. Je l'attendais; et nous voilà partis avec les deux petits compagnons de nos pèlerinages, et précédés de deux valets, qui se relayaient à porter un large panier. Il y avait près d'une heure que nous marchions en silence à travers les détours d'une longue forêt qui

nous dérobait à l'ardeur du soleil, lorsque tout à coup je me trouvai placé en face du paysage qui suit. Je ne vous en dis rien ; vous en jugerez.

Sixième site. — Imaginez à droite la cime d'un rocher qui se perd dans la nue. Il était dans le lointain, à en juger par les objets interposés, et la manière terne et grisâtre dont il était éclairé. Proche de nous, toutes les couleurs se distinguent; au loin, elles se confondent en s'éteignant; et leur confusion produit un blanc mat. Imaginez, au devant de ce rocher, et beaucoup plus voisin, une fabrique de vieilles arcades, sur le ceintre de ces arcades une plate-forme qui conduisait à une espèce de phare, au delà de ce phare, à une grande distance, des monticules. Proche des arcades, mais tout à fait à notre droite, un torrent qui se précipitait d'une énorme hauteur, et dont les eaux écumeuses étaient resserrées dans la crevasse profonde d'un rocher, et brisées dans leur chute par des masses informes de pierres; vers ces masses, quelques barques à flot; à notre gauche, une langue de terre où des pêcheurs et autres gens étaient occupés. Sur cette langue de terre un bout de forêt éclairé par la lumière qui venait d'au delà; entre ce paysage de la gauche, le rocher crevassé et la fabrique de pierres, une échappée de mer qui s'étendait à l'infini, et sur cette mer quelques bâtiments dispersés; à droite, les eaux de la mer baignaient le pied du phare et d'une autre longue fabrique adjacente, en retour d'équerre, qui s'enfuyait dans le lointain.

Si vous ne faites pas un effort pour vous bien représenter ce site, vous me prendrez pour un fou, lorsque je vous dirai que je poussai un cri d'admiration, et que je restai immobile et stupéfait. L'abbé jouit un moment de ma surprise; il m'avoua qu'il s'était usé sur les beautés de nature, mais qu'il était toujours neuf pour la surprise qu'elles causaient aux autres, ce qui m'expliqua la chaleur avec laquelle les gens à cabinet y appelaient les curieux. Il me laissa pour aller à ses élèves qui étaient assis à terre, le dos appuyé contre des arbres, leurs livres épars sur l'herbe, et le couvercle du panier posé sur leurs genoux, et leur servant de pupitre. A quelque distance, les valets fatigués se reposaient étendus, et moi, j'errais incertain sous quel point je m'arrêterais et verrais. O Nature!

que tu es grande! O Nature! que tu es imposante, majestueuse et belle! C'est tout ce que je disais au fond de mon âme; mais comment pourrais-je vous rendre la variété des sensations délicieuses dont ces mots répétés en cent manières diverses étaient accompagnés? On les aurait sans doute toutes lues sur mon visage; on les aurait distinguées aux accents de ma voix, tantôt faibles, tantôt véhéments, tantôt coupés, tantôt continus. Quelquefois mes yeux et mes bras s'élevaient vers le ciel; quelquefois ils retombaient à mes côtés, comme entraînés de lassitude. Je crois que je versai quelques larmes. Vous, mon ami, qui connaissez si bien l'enthousiasme et son ivresse, dites-moi quelle est la main qui s'était placée sur mon cœur, qui le serrait, qui le rendait alternativement à son ressort, et suscitait dans tout mon corps ce frémissement qui se fait sentir particulièrement à la racine des cheveux, qui semblent alors s'animer et se mouvoir!

Qui sait le temps que je passai dans cet état d'enchantement? Je crois que j'y serais encore, sans un bruit confus de voix qui m'appelaient : c'étaient celles de nos petits élèves et de leur instituteur. J'allai les rejoindre à regret, et j'eus tort. Il était tard; j'étais épuisé; car toute sensation violente épuise; et je trouvai sur l'herbe des carafons de cristal remplis d'eau et de vin, avec un énorme pâté qui, sans avoir l'aspect auguste et sublime du site dont je m'étais arraché, n'était pourtant pas déplaisant à voir. O rois de la terre! quelle différence de la gaieté, de l'innocence et de la douceur de ce repas frugal et sain, et de la triste magnificence de vos banquets! Les dieux, assis à leur table, regardent aussi du haut de leurs célestes demeures le même spectacle qui attache nos regards. Du moins, les poëtes du paganisme n'auraient pas manqué de le dire. O sauvages habitants des forêts, hommes libres qui vivez encore dans l'état de nature, et que notre approche n'a point corrompus, que vous êtes heureux, si l'habitude qui affaiblit toutes les jouissances, et qui rend les privations plus amères, n'a point altéré le bonheur de votre vie!

Nous abandonnâmes les débris de notre repas aux domestiques qui nous avaient servis; et, tandis que nos jeunes élèves se livraient sans contrainte aux amusements de leur âge, leur instituteur et moi, sans cesse distraits par les beautés de la nature,

nous conversions moins que nous ne jetions des propos décousus.

« Mais pourquoi y a-t-il si peu d'hommes touchés des charmes de la nature?

— C'est que la société leur a fait un goût et des beautés factices.

— Il me semble que la logique de la raison a fait bien d'autres progrès que la logique du goût.

— Aussi celle-ci est-elle si fine, si subtile, si délicate, suppose une connaissance si profonde de l'esprit et du cœur humain, de ses passions, de ses préjugés, de ses erreurs, de ses goûts, de ses terreurs, que peu sont en état de l'entendre, bien moins encore en état de la trouver. Il est bien plus aisé de démêler le vice d'un raisonnement, que la raison d'une beauté. D'ailleurs, l'une est bien plus vieille que l'autre. La raison s'occupe des choses; le goût, de leur manière d'être. Il faut avoir, c'est le point important; puis il faut avoir d'une certaine manière; d'abord une caverne, un asile, un toit, une chaumière, une maison; ensuite une certaine maison, un certain domicile; d'abord une femme, ensuite une certaine femme. La nature demande la chose nécessaire. Il est fâcheux d'en être privé. Le goût la demande avec des qualités accessoires qui la rendent agréable.

— Combien de bizarreries, de diversités dans la recherche et le choix raffiné de ces accessoires!

—De tout temps et partout le mal engendra le bien, le bien inspira le mieux, le mieux produisit l'excellent; à l'excellent succéda le bizarre, dont la famille fut innombrable... C'est qu'il y a dans l'exercice de la raison, et même des sens, quelque chose de commun à tous, et quelque chose de propre à chacun. Cent têtes mal faites, pour une qui l'est bien. La chose commune à tous est de l'espèce. La chose propre à chacun distingue l'individu. S'il n'y avait rien de commun, les hommes disputeraient sans cesse, et n'en viendraient jamais aux mains. S'il n'y avait rien de divers, ce serait tout le contraire. La nature a distribué entre les individus de la même espèce assez de ressemblance, assez de diversité pour faire le charme de l'entretien, et aiguiser la pointe de l'émulation.

— Ce qui n'empêche pas qu'on ne s'injurie quelquefois, et qu'on ne se tue.

— L'imagination et le jugement sont deux qualités communes et presque opposées. L'imagination ne crée rien, elle imite, elle compose, combine, exagère, agrandit, rapetisse. Elle s'occupe sans cesse de ressemblances. Le jugement observe, compare, et ne cherche que des différences. Le jugement est la qualité dominante du philosophe; l'imagination, la qualité dominante du poëte.

— L'esprit philosophique est-il favorable ou défavorable à la poésie? Grande question presque décidée par ce peu de mots.

— Il est vrai. Plus de verve chez les peuples barbares que chez les peuples policés; plus de verve chez les Hébreux que chez les Grecs; plus de verve chez les Grecs que chez les Romains; plus de verve chez les Romains que chez les Italiens et les Français; plus de verve chez les Anglais que chez ces derniers. Partout décadence de la verve et de la poésie, à mesure que l'esprit philosophique a fait des progrès : on cesse de cultiver ce qu'on méprise. Platon chasse les poëtes de sa cité. L'esprit philosophique veut des comparaisons plus resserrées, plus strictes, plus rigoureuses; sa marche circonspecte est ennemie du mouvement et des figures. Le règne des images passe à mesure que celui des choses s'étend. Il s'introduit par la raison une exactitude, une précision, une méthode, pardonnez-moi le mot, une sorte de pédanterie qui tue tout. Tous les préjugés civils et religieux se dissipent; et il est incroyable combien l'incrédulité ôte de ressources à la poésie. Les mœurs se policent, les usages barbares, poétiques et pittoresques cessent; et il est incroyable le mal que cette monotone politesse fait à la poésie. L'esprit philosophique amène le style sentencieux et sec. Les expressions abstraites qui renferment un grand nombre de phénomènes se multiplient et prennent la place des expressions figurées. Les maximes de Sénèque et de Tacite succédèrent partout aux descriptions animées, aux tableaux de Tite-Live et de Cicéron; Fontenelle et La Motte à Bossuet et Fénelon. Quelle est, à votre avis, l'espèce de poésie qui exige le plus de verve? L'ode, sans contredit. Il y a longtemps qu'on ne fait plus d'odes. Les Hébreux en ont fait, et ce sont les plus fougueuses. Les Grecs en ont fait, mais déjà avec moins d'enthousiasme que les Hébreux. Le philosophe raisonne, l'enthousiaste sent. Le philosophe est sobre, l'enthousiaste est ivre. Les

Romains ont imité les Grecs dans le poëme dont il s'agit; mais leur délire n'est presque qu'une singerie. Allez à cinq heures sous les arbres des Tuileries ; là, vous trouverez de froids discoureurs placés parallèlement les uns à côté des autres, mesurant d'un pas égal des allées parallèles; aussi compassés dans leurs propos que dans leur allure; étrangers au tourment de l'âme d'un poëte, qu'ils n'éprouvèrent jamais; et vous entendrez le dithyrambe de Pindare traité d'extravagance; et cet aigle endormi sous le sceptre de Jupiter, qui se balance sur ses pieds, et dont les plumes frissonnent aux accents de l'harmonie, mis au rang des images puériles. Quand voit-on naître les critiques et les grammairiens? tout juste après le siècle du génie et des productions divines. Ce siècle s'éclipse pour ne plus reparaître; ce n'est pas que Nature, qui produit des chênes aussi grands que ceux d'autrefois, ne produise encore aujourd'hui des têtes antiques; mais ces têtes étonnantes se rétrécissent en subissant la loi générale d'un goût pusillanime et régnant. Il n'y a qu'un moment heureux; c'est celui où il y a assez de verve et de liberté pour être chaud, assez de jugement et de goût pour être sage. Le génie crée les beautés; la critique remarque les défauts. Il faut de l'imagination pour l'un, du jugement pour l'autre. Si j'avais la critique à peindre, je la montrerais arrachant les plumes à Pégase, et le pliant aux allures de l'académie. Il n'est plus cet animal fougueux, qui hennit, gratte la terre du pied, se cabre et déploie ses grandes ailes; c'est une bête de somme, la monture de l'abbé Morellet, prototype de la méthode. La discipline militaire naît quand il n'y a plus de généraux; la méthode, quand il n'y a plus de génie.

« Cher abbé, il y a longtemps que nous conversons; vous m'avez entendu, compris, je crois?

— Très-bien.

— Et croyez-vous avoir entendu autre chose que des mots?

— Assurément.

— Eh bien, vous vous trompez; vous n'avez entendu que des mots, et rien que des mots. Il n'y a dans un discours que des expressions abstraites qui désignent des idées, des vues plus ou moins générales de l'esprit, et des expressions représentatives qui désignent des êtres physiques. Quoi! tandis que je parlais, vous vous occupiez de l'énumération des idées comprises sous

les mots abstraits; votre imagination travaillait à se peindre la suite des images enchaînées de mon discours; vous n'y pensez pas, cher abbé; j'aurais été à la fin de mon oraison, que vous en seriez encore au premier mot; à la fin de ma description, que vous n'eussiez pas esquissé la première figure de mon tableau.

— Ma foi, vous pourriez bien avoir raison.

— Si je l'ai? j'en appelle à votre expérience. Écoutez-moi.

L'enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie,
Pluton sort de son trône, il pâlit, il s'écrie;
Il a peur que le dieu dans cet affreux séjour
D'un coup de son trident ne fasse entrer le jour,
Et par le centre ouvert de la terre ébranlée
Ne fasse voir du Styx la rive désolée;
Ne découvre aux vivants cet empire odieux,
Abhorré des mortels, et craint même des dieux.

Boileau, traduction du *Traité du Sublime* de Longin, chap. VII. — Homère, *Iliade*, liv. XX, v. 61.

Dites-moi; vous avez vu, tandis que je récitais, les enfers, le Styx, Neptune avec son trident, Pluton s'élançant d'effroi, le centre de la terre entr'ouvert, les mortels, les dieux? Il n'en est rien.

— Voilà un mystère bien surprenant; car enfin, sans me rappeler d'idées, sans me peindre d'images, j'ai pourtant éprouvé toute l'impression de ce terrible et sublime morceau.

— C'est le mystère de la conversation journalière.

— Et vous m'expliquerez ce mystère?

— Si je puis. Nous avons été enfants, il y a malheureusement longtemps, cher abbé. Dans l'enfance on nous prononçait des mots; ces mots se fixaient dans notre mémoire, et le sens dans notre entendement, ou par une idée, ou par une image; et cette idée ou image était accompagnée d'aversion, de haine, de plaisir, de terreur, de désir, d'indignation, de mépris; pendant un assez grand nombre d'années, à chaque mot prononcé, l'idée ou l'image nous revenait avec la sensation qui lui était propre; mais à la longue nous en avons usé avec les mots, comme avec les pièces de monnaie : nous ne regardons plus à l'empreinte, à la légende, au cordon, pour en connaître la valeur; nous les donnons et nous les recevons à la forme et au poids : ainsi des mots, vous dis-je. Nous avons laissé là de côté l'idée ou l'image, pour nous en tenir au son et

à la sensation. Un discours prononcé n'est plus qu'une longue suite de sons et de sensations primitivement excitées. Le cœur et les oreilles sont en jeu, l'esprit n'y est plus; c'est à l'effet successif de ces sensations, à leur violence, à leur somme, que nous nous entendons et jugeons. Sans cette abréviation nous ne pourrions converser; il nous faudrait une journée pour dire et apprécier une phrase un peu longue. Et que fait le philosophe qui pèse, s'arrête, analyse, décompose? il revient par le soupçon, le doute, à l'état de l'enfance. Pourquoi met-on si fortement l'imagination de l'enfant en jeu, si difficilement celle de l'homme fait? C'est que l'enfant, à chaque mot, recherche l'image, l'idée; il regarde dans sa tête. L'homme fait a l'habitude de cette monnaie; une longue période n'est plus pour lui qu'une série de vieilles impressions, un calcul d'additions, de soustractions, un art combinatoire, les comptes faits de Barrême. De là vient la rapidité de la conversation où tout s'expédie par formule comme à l'Académie, ou comme à la Halle où l'on n'attache les yeux sur une pièce, que quand on en suspecte la valeur; cas rares, choses inouïes, non vues, rarement aperçues, rapports subtils d'idées, images singulières et neuves. Il faut alors recourir à la nature, au premier modèle, à la première voie d'institution: De là, le plaisir des ouvrages originaux, la fatigue des livres qui font penser, la difficulté d'intéresser, soit en parlant, soit en écrivant. Si je vous parle du *Clair de lune* de Vernet, *dans les premiers jours de septembre*, je pense bien qu'à ces mots vous vous rappellerez quelques traits principaux de ce tableau, mais vous ne tarderez pas à vous dispenser de cette fatigue; et bientôt vous n'approuverez l'éloge ou la critique que j'en ferai, que d'après la mémoire de la sensation que vous en aurez primitivement éprouvée, et ainsi de tous les morceaux de peinture du Salon, et de tous les objets de la nature. Qui sont donc les hommes les plus faciles à émouvoir, à troubler, à tromper? Peut-être ce sont ceux qui sont restés enfants, et en qui l'habitude des signes n'a point ôté la facilité de se représenter les choses. »

Après un instant de silence et de réflexion, saisissant l'abbé par le bras, je lui dis : « L'abbé, l'étrange machine qu'une langue, et la machine plus étrange encore qu'une tête! Il n'y a rien dans aucune des deux qui ne tienne par quelque coin; point

de signes si disparates qui ne confinent, point d'idées si bizarres qui ne se touchent. Combien de choses heureusement amenées par la rime dans nos poëtes ! »

Après un second instant de silence et de réflexion, j'ajoutai : « Les philosophes disent que deux causes diverses ne peuvent produire un effet identique ; et s'il y a un axiome dans la science qui soit vrai, c'est celui-là ; et deux causes diverses en nature, ce sont deux hommes... » Et l'abbé, dont la rêverie allait apparemment le même chemin que la mienne, continua en disant : « Cependant deux hommes ont la même pensée et la rendent par les mêmes expressions ; et deux poëtes ont quelquefois fait deux mêmes vers sur un même sujet. Que devient donc l'axiome ?

— Ce qu'il devient ? il reste intact.

— Et comment cela, s'il vous plaît ?

— Comment ? C'est qu'il n'y a dans la même pensée rendue par les mêmes expressions, dans les deux vers faits sur un même sujet, qu'une identité de phénomène apparente ; et c'est la pauvreté de la langue qui occasionne cette apparence d'identité.

— J'entrevois, dit l'abbé ; à votre avis, les deux parleurs qui ont dit la même chose dans les mêmes mots ; les deux poëtes qui ont fait les deux mêmes vers sur le même sujet, n'ont eu aucune sensation commune ; et si la langue avait été assez féconde pour répondre à toute la variété de leurs sensations, ils se seraient exprimés tout diversement.

— Fort bien, l'abbé.

— Il n'y aurait pas eu un mot commun dans leurs discours.

— A merveille.

— Pas plus qu'il n'y a un accent commun dans leur manière de prononcer, une même lettre dans leur écriture.

— C'est cela ; et si vous n'y prenez garde, vous deviendrez philosophe.

— C'est une maladie facile à gagner avec vous.

— Vraie maladie, mon cher abbé. C'est cette variété d'accents, que vous avez très-bien remarquée, qui supplée à la disette des mots, et qui détruit les identités si fréquentes d'effets produits par les mêmes causes. La quantité des mots est bornée ; celle des accents est infinie ; c'est ainsi que chacun a

sa langue propre, individuelle, et parle comme il sent; est froid ou chaud, rapide ou tranquille; est lui et n'est que lui, tandis qu'à l'idée et à l'expression il paraît ressembler à un autre.

— J'ai, dit l'abbé, souvent été frappé de la disparate de la chose et du ton.

— Et moi aussi; quoique cette langue d'accents soit infinie, elle s'entend. C'est la langue de nature; c'est le modèle du musicien; c'est la source vraie du grand symphoniste. Je ne sais quel auteur a dit : *Musices seminarium accentus.*

— C'est Capella. Jamais aussi vous n'avez entendu chanter le même air, à peu près de la même manière, par deux chanteurs. Cependant, et les paroles et le chant, et la mesure et le ton, autant d'entraves données, semblaient devoir concourir à fortifier l'identité de l'effet. Il en arrive cependant tout le contraire; c'est qu'alors la langue du sentiment, la langue de nature, l'idiome individuel était parlé en même temps que la langue pauvre et commune. C'est que la variété de la première de ces langues détruisait toutes les identités de la seconde, des paroles, du ton, de la mesure et du chant. Jamais, depuis que le monde est monde, deux amants n'ont dit identiquement, *je vous aime;* et dans l'éternité qui lui reste à durer, jamais deux femmes ne répondront identiquement, *vous êtes aimé.* Depuis que *Zaïre* est sur la scène, Orosmane n'a pas dit et ne dira pas deux fois identiquement : *Zaïre, vous pleurez.* Cela est dur à avancer.

— Et à croire.

— Cela n'en est pas moins vrai. C'est la thèse des deux grains de sable de Leibnitz.

— Et quel rapport, s'il vous plaît, entre cette bouffée de métaphysique, vraie ou fausse, et l'effet de l'esprit philosophique sur la poésie?

— C'est, cher abbé, ce que je vous laisse à chercher de vous-même. Il faut bien que vous vous occupiez encore un peu de moi, quand je n'y serai plus. Il y a dans la poésie toujours un peu de mensonge. L'esprit philosophique nous habitue à le discerner; et adieu l'illusion et l'effet. Les premiers des sauvages qui virent à la proue d'un vaisseau une image peinte, la prirent pour un être réel et vivant; et ils y portèrent leurs mains. Pourquoi les contes des fées font-ils tant d'impression

aux enfants? C'est qu'ils ont moins de raison et d'expérience. Attendez l'âge, et vous les verrez sourire de mépris à leur bonne. C'est le rôle du philosophe et du poëte. Il n'y a plus moyen de faire des contes à nos gens.

« On s'accorde plus aisément sur une ressemblance que sur une différence. On juge mieux d'une image que d'une idée. Le jeune homme passionné n'est pas difficile dans ses goûts ; il veut avoir. Le vieillard est moins pressé; il attend, il choisit. Le jeune homme veut une femme, le sexe lui suffit : le vieillard la veut belle. Une nation est vieille quand elle a du goût.

— Et vous voilà, après une assez longue excursion, revenu au point d'où vous êtes parti.

— C'est que, dans la science, ainsi que dans la nature, tout tient; et qu'une idée stérile et un phénomène isolé sont deux impossibilités. »

Les ombres des montagnes commençaient à s'allonger, et la fumée à s'élever au loin au-dessus des hameaux; ou en langue moins poétique, il commençait à se faire tard, lorsque nous vîmes approcher une voiture. « C'est, dit l'abbé, le carrosse de la maison; il nous débarrassera de ces marmots, qui, d'ailleurs, sont trop las pour s'en retourner à pied. Nous reviendrons, nous, au clair de la lune; et peut-être trouverez-vous que la nuit a aussi sa beauté.

— Je n'en doute pas, et je n'aurais pas grand'peine à vous en dire les raisons. »

Cependant le carrosse s'éloignait avec les deux petits enfants, les ténèbres s'augmentaient, les bruits s'affaiblissaient dans la campagne, la lune s'élevait dans l'horizon; la nature prenait un aspect grave dans les lieux privés de la lumière, tendre dans les plaines éclairées. Nous allions en silence, l'abbé me précédant, moi le suivant, et m'attendant à chaque pas à quelque nouveau coup de théâtre. Je ne me trompais pas. Mais comment vous en rendre l'effet et la magie? Ce ciel orageux et obscur, ces nuées épaisses et noires, toute la profondeur, toute la terreur qu'elles donnaient à la scène; la teinte qu'elles jetaient sur les eaux, l'immensité de leur étendue; la distance infinie de l'astre à demi voilé, dont les rayons tremblaient à leur surface; la vérité de cette nuit, la variété des objets et des scènes qu'on y discernait, le bruit et le silence, le mouvement et le repos, l'esprit

des incidents, la grâce, l'élégance, l'action des figures; la vigueur de la couleur, la pureté du dessin, mais surtout l'harmonie et le sortilége de l'ensemble : rien de négligé, rien de confus; c'est la loi de la nature riche sans profusion, et produisant les plus grands phénomènes avec la moindre quantité de dépense. Il y a des nuées; mais un ciel, qui devient orageux ou qui va cesser de l'être, n'en assemble pas davantage. Elles s'étendent ou se ramassent et se meuvent; mais c'est le vrai mouvement, l'ondulation réelle qu'elles ont dans l'atmosphère; elles obscurcissent; mais la mesure de cette obscurité est juste. C'est ainsi que nous avons vu cent fois l'astre de la nuit en percer l'épaisseur. C'est ainsi que nous avons vu sa lumière affaiblie et pâle trembler et vaciller sur les eaux. Ce n'est point un port de mer que l'artiste a voulu peindre.

« L'artiste!

— Oui, mon ami, l'*artiste*. Mon secret m'est échappé; et il n'est plus temps de recourir après : entraîné par le charme du *Clair de lune* de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent, et que je m'étais supposé devant la nature (et l'illusion était bien facile), puis tout à coup je me suis retrouvé de la campagne au Salon.

— Quoi! me direz-vous, l'instituteur, ses deux petits élèves, le déjeuner sur l'herbe, le pâté, sont imaginés?

— *È vero.*

— Ces différents sites sont des tableaux de Vernet?

— *Tu l'hai dêtto.*

— Et c'est pour rompre l'ennui et la monotonie des descriptions que vous en avez fait des paysages réels, et que vous avez encadré des paysages dans des entretiens?

— *A maraviglia; bravo; ben sentito.* Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art; ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler. »

Ce n'est point, vous disais-je, un port de mer qu'il a voulu peindre. On ne voit pas ici plus de bâtiments qu'il n'en faut pour enrichir et animer la scène. C'est l'intelligence et le goût; c'est l'art qui les a distribués pour l'effet; mais l'effet est produit sans que l'art s'aperçoive. Il y a des incidents, mais pas plus que l'espace et le moment de la composition n'en exigent. C'est, vous le répéterai-je, la richesse et la parcimonie de Na-

ture toujours économe, et jamais avare ni pauvre. Tout est vrai. On le sent. On n'accuse, on ne désire rien, on jouit également de tout. J'ai ouï dire à des personnes qui avaient fréquenté longtemps les bords de la mer, qu'elles reconnaissaient sur cette toile, ce ciel, ces nuées, ce temps, toute cette composition.

SEPTIÈME TABLEAU. — Ce n'est donc plus à l'abbé que je m'adresse, c'est à vous. La lune élevée sur l'horizon est à demi cachée dans des nuées épaisses et noires; un ciel tout à fait orageux et obscur occupe le centre de ce tableau, et teint de sa lumière pâle et faible, et le rideau qui l'offusque, et la surface de la mer qu'elle domine. On voit, à droite, une fabrique; proche de cette fabrique, sur un plan plus avancé sur le devant, les débris d'un pilotis; un peu plus vers la gauche et le fond, une nacelle, à la proue de laquelle un marinier tient une torche allumée; cette nacelle vogue vers le pilotis; plus encore sur le fond, et presque en pleine mer, un vaisseau à la voile, et faisant route vers la fabrique; puis une étendue de mer obscure illimitée. Tout à fait à gauche, des rochers escarpés; au pied de ces rochers, un massif de pierre, une espèce d'esplanade d'où l'on descend de face et de côté, vers la mer; sur l'espace qu'elle enceint à gauche contre les rochers, une tente dressée; au dehors de cette tente, une tonne, sur laquelle deux matelots, l'un assis par devant, l'autre accoudé par derrière, et tous les deux regardant vers un brasier allumé à terre, sur le milieu de l'esplanade. Sur ce brasier, une marmite suspendue par des chaînes de fer à une espèce de trépied. Devant cette marmite, un matelot accroupi et vu par le dos; plus vers la gauche, une femme accroupie et vue de profil. Contre le mur vertical qui forme le derrière de la fontaine, debout, le dos appuyé contre ce mur, deux figures, charmantes pour la grâce, le naturel, le caractère, la position, la mollesse, l'une d'homme, l'autre de femme. C'est un époux, peut-être, et sa jeune épouse; ce sont deux amants; un frère et sa sœur. Voilà à peu près toute cette prodigieuse composition. Mais que signifient mes expressions exagérées et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie, ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres? Rien, mais rien du tout; il faut voir la chose. Encore oubliais-je de dire que sur les degrés de l'esplanade il y a des commerçants, des marins occupés à rouler,

à porter, agissants, de repos; et, tout à fait sur la gauche et les derniers degrés, des pêcheurs à leurs filets.

Je ne sais ce que je louerai de préférence dans ce morceau. Est-ce le reflet de la lune sur ces eaux ondulantes? Sont-ce ces nuées sombres et chargées et leur mouvement? Est-ce ce vaisseau qui passe au devant de l'astre de la nuit, et qui le renvoie et l'attache à son immense éloignement? Est-ce la réflexion dans le fluide de la petite torche que ce marin tient à l'extrémité de la nacelle? Sont-ce les deux figures adossées à la fontaine? Est-ce le brasier dont la lueur rougeâtre se propage sur tous les objets environnants, sans détruire l'harmonie? Est-ce l'effet total de cette nuit? Est-ce cette belle masse de lumière qui colore les proéminences de cette roche, et dont la vapeur se mêle à la partie des nuages auxquels elle se réunit?

On dit de ce tableau, que c'est le plus beau de Vernet, parce que c'est toujours le dernier ouvrage de ce grand maître qu'on appelle le plus beau; mais, encore une fois, il faut le voir. L'effet de ces deux lumières, ces lieux, ces nuées, ces ténèbres qui couvrent tout, et laissent discerner tout; la terreur et la vérité de cette scène auguste, tout cela se sent fortement, et ne se décrit point.

Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que l'artiste se rappelle ces effets à deux cents lieues de la nature, et qu'il n'a de modèle présent que dans son imagination; c'est qu'il peint avec une vitesse incroyable; c'est qu'il dit : Que la lumière se fasse, et la lumière est faite; que la nuit succède au jour, et le jour aux ténèbres, et il fait nuit, et il fait jour; c'est que son imagination, aussi juste que féconde, lui fournit toutes ces vérités; c'est qu'elles sont telles, que celui qui en fut spectateur froid et tranquille au bord de la mer, en est émerveillé sur la toile; c'est qu'en effet ces compositions prêchent plus fortement la grandeur, la puissance, la majesté de la nature, que la nature même. Il est écrit : *Cœli enarrant gloriam Dei.* Mais ce sont les cieux de Vernet; c'est la gloire de Vernet. Que ne fait-il pas avec excellence ! Figure humaine de tous les âges, de tous les états, de toutes les nations ; arbres, animaux, paysages, marines, perspectives; toute sorte de poésie, rochers imposants, montagnes, eaux dormantes, agitées, précipitées; torrents, mers tranquilles, mers en fureur; sites variés à l'infini, fabriques

grecques, romaines, gothiques; architectures civile, militaire, ancienne, moderne; ruines, palais, chaumières; constructions, gréements, manœuvres, vaisseaux; cieux, lointains, calme, temps orageux, temps serein; ciel de diverses saisons, lumières de diverses heures du jour; tempêtes, naufrages, situations déplorables, victimes et scènes pathétiques de toute espèce; jour, nuit, lumières naturelles, artificielles, effets séparés ou confondus de ces lumières. Aucune de ses scènes accidentelles, qui ne fît seule un tableau précieux. Oubliez toute la droite de son *Clair de lune,* couvrez-la, et ne voyez que les rochers et l'esplanade de la gauche, et vous aurez un beau tableau. Séparez la partie de la mer et du ciel, d'où la lumière lunaire tombe sur les eaux, et vous aurez un beau tableau. Ne considérez sur la toile que le rocher de la gauche; et vous aurez vu une belle chose. Contentez-vous de l'esplanade et de ce qui s'y passe; ne regardez que les degrés avec les différentes manœuvres qui s'y exécutent; et votre goût sera satisfait. Coupez seulement cette fontaine avec les deux figures qui y sont adossées; et vous emporterez sous votre bras un morceau de prix. Mais, si chaque portion isolée vous affecte ainsi, quel ne doit pas être l'effet de l'ensemble! le mérite du tout!

Voilà vraiment le tableau de Vernet que je voudrais posséder. Un père, qui a des enfants et une fortune modique, serait économe en l'acquérant. Il en jouirait toute sa vie; et dans vingt à trente ans d'ici, lorsqu'il n'y aura plus de Vernet, il aurait encore placé son argent à un très-honnête intérêt; car lorsque la mort aura brisé la palette de cet artiste, qui est-ce qui en ramassera les débris? Qui est-ce qui le restituera à nos neveux? Qui est-ce qui payera ses ouvrages?

Tout ce que je vous ai dit de la manière et du talent de Vernet, entendez-le des quatre premiers tableaux que je vous ai décrits comme des sites naturels.

Le cinquième est un de ses premiers ouvrages. Il le fit à Rome pour un habit, veste et culotte. Il est très-beau, très-harmonieux; et c'est aujourd'hui un morceau de prix.

En comparant les tableaux qui sortent tout frais de dessus son chevalet, avec ceux qu'il a peints autrefois, on l'accuse d'avoir outré sa couleur. Vernet dit qu'il laisse au temps le soin de répondre à ce reproche, et de montrer à ses critiques combien

ils jugent mal. Il observait, à cette occasion, que la plupart des jeunes élèves qui allaient à Rome copier d'après les anciens maîtres, y apprenaient l'art de faire de vieux tableaux : ils ne songeaient pas que, pour que leurs compositions gardassent au bout de cent ans la vigueur de celles qu'ils prenaient pour modèles, il fallait savoir apprécier l'effet d'un ou de deux siècles, et se précautionner contre l'action des causes qui détruisent.

Le sixième est bien un Vernet, mais un Vernet faible, faible :

. . . Aliquando bonus dormitat...

HORAT. *de Arte poet.*, v. 287.

Ce n'est pas un grand ouvrage, mais c'est l'ouvrage d'un grand peintre; ce qu'on peut dire toujours des feuilles volantes de Voltaire. On y trouve le signe caractéristique, l'ongle du lion.

Mais comment, me direz-vous, le poëte, l'orateur, le peintre, le sculpteur, peuvent-ils être si inégaux, si différents d'eux-mêmes? C'est l'affaire du moment, de l'état du corps, de l'état de l'âme; une petite querelle domestique; une caresse faite le matin à sa femme, avant que d'aller à l'atelier : deux gouttes de fluide perdues et qui renfermaient tout le feu, toute la chaleur, tout le génie; un enfant qui a dit ou fait une sottise; un ami qui a manqué de délicatesse; une maîtresse qui aura accueilli trop familièrement un indifférent; que sais-je? un lit trop froid ou trop chaud, une couverture qui tombe la nuit, un oreiller mal mis sur son chevet, un demi-verre de vin pris de trop, un embarras d'estomac, des cheveux ébouriffés sous le bonnet; et adieu la verve. Il y a du hasard aux échecs et à tous les autres jeux de l'esprit. Et pourquoi n'y en aurait-il pas? L'idée sublime qui se présente, où était-elle l'instant précédent? A quoi tient-il qu'elle soit ou ne soit pas venue? Ce que je sais, c'est qu'elle est tellement liée à l'ordre fatal de la vie du poëte et de l'artiste, qu'elle n'a pas pu venir ni plus tôt ni plus tard, et qu'il est absurde de la supposer précisément la même dans un autre être, dans une autre vie, dans un autre ordre de choses.

Le septième est un tableau de l'effet le plus piquant et le plus grand. Il semblerait que de concert Vernet et Loutherbourg se seraient proposé de lutter, tant il y a de ressemblance entre cette composition de l'un et une autre composition du

second ; même ordonnance, même sujet, presque même fabrique, mais il n'y a pas à s'y tromper. De toute la scène de Vernet, ne laissez apercevoir que les pêcheurs placés sur la langue de terre, ou que la touffe d'arbres à gauche, plongés dans la demi-teinte ou éclairés de la lumière du soleil couchant qui vient du fond, et vous direz : « Voilà Vernet; » Loutherbourg n'en sait pas encore jusque-là.

Ce Vernet, ce terrible Vernet, joint la plus grande modestie au plus grand talent. Il me disait un jour : « Me demandez-vous si je fais les ciels comme tel maître, je vous répondrai que non; les figures comme tel autre, je vous répondrai que non; les arbres et le paysage comme celui-ci, même réponse; les brouillards, les eaux, les vapeurs comme celui-là, même réponse encore; inférieur à chacun d'eux dans une partie, je les surpasse tous dans toutes les autres : » et cela est vrai.

Bonsoir, mon ami, en voilà bien suffisamment sur Vernet. Demain matin, si je me rappelle quelque chose que j'aie omis, et qui vaille la peine de vous être dit, vous le saurez.

... J'ai passé la nuit la plus agitée. C'est un état bien singulier que celui du rêve. Aucun philosophe que je connaisse n'a encore assigné la vraie différence de la veille et du rêve. Veillé-je, quand je crois rêver? rêvé-je, quand je crois veiller? Qui m'a dit que le voile ne se déchirerait pas un jour, et que je ne resterais pas convaincu que j'ai rêvé tout ce que j'ai fait, et fait réellement tout ce que j'ai rêvé? Les eaux, les arbres, les forêts que j'ai vus en nature, m'ont certainement fait une impression moins forte que les mêmes objets en rêve. J'ai vu, ou j'ai cru voir, tout comme il vous plaira, une vaste étendue de mer s'ouvrir devant moi. J'étais éperdu sur le rivage à l'aspect d'un navire enflammé. J'ai vu la chaloupe s'approcher du navire, se remplir d'hommes, et s'éloigner. J'ai vu les malheureux, que la chaloupe n'avait pu recevoir, s'agiter, courir sur le tillac du navire, pousser des cris. J'ai entendu leurs cris, je les ai vus se précipiter dans les eaux, nager vers la chaloupe, s'y attacher. J'ai vu la chaloupe prête à être submergée; elle l'aurait été, si ceux qui l'occupaient, ô loi terrible de la nécessité! n'eussent coupé les mains, fendu la tête, enfoncé le glaive dans la gorge et dans la poitrine, tué, massacré impitoyablement leurs semblables, les compagnons de leur voyage, qui leur tendaient en

vain, du milieu des flots, des bords de la chaloupe, des mains suppliantes, et leur adressaient des prières qui n'étaient point entendues. J'en vois encore un de ces malheureux, je le vois, il a reçu un coup mortel dans les flancs. Il est étendu à la surface de la mer, sa longue chevelure est éparse, son sang coule d'une large blessure; l'abîme va l'engloutir; je ne le vois plus. J'ai vu un autre matelot entraîner après lui sa femme qu'il avait ceinte d'un câble par le milieu du corps; ce même câble faisait plusieurs tours sur un de ses bras; il nageait, ses forces commençaient à défaillir; sa femme le conjurait de se sauver et de la laisser périr. Cependant la flamme du vaisseau éclairait les lieux circonvoisins, et ce spectacle terrible avait attiré sur le rivage et sur les rochers les habitants de la contrée, qui en détournaient leurs regards.

Une scène plus douce et plus pathétique succéda à celle-là. Un vaisseau avait été battu d'une affreuse tempête; je n'en pouvais douter à ses mâts brisés, à ses voiles déchirées, à ses flancs enfoncés, à la manœuvre des matelots qui ne cessaient de travailler à la pompe. Ils étaient incertains, malgré leurs efforts, s'ils ne couleraient point à fond, à la rive même qu'ils avaient touchée; cependant il régnait encore sur les flots un murmure sourd. L'eau blanchissait les rochers de son écume; les arbres qui les couvraient, avaient été brisés, déracinés. Je voyais de toutes parts les ravages de la tempête; mais le spectacle qui m'arrêta, ce fut celui des passagers qui, épars sur le rivage, frappés du péril auquel ils avaient échappé, pleuraient, s'embrassaient, levaient leurs mains au ciel, posaient leurs fronts à terre; je voyais des filles défaillantes entre les bras de leurs mères, de jeunes épouses transies sur le sein de leurs époux; et, au milieu de ce tumulte, un enfant qui sommeillait paisiblement dans son maillot. Jé voyais sur la planche qui descendait du navire au rivage, une mère qui tenait un petit enfant pressé sur son sein; elle en portait un second sur ses épaules; celui-ci lui baisait les joues. Cette femme était suivie de son mari, il était chargé de nippes et d'un troisième enfant qu'il conduisait par ses lisières. Sans doute ce père et cette mère avaient été les derniers à sortir du vaisseau, résolus à se sauver ou à périr avec leurs enfants. Je voyais toutes ces scènes touchantes, et j'en versais des larmes réelles. O mon ami! l'empire de la tête

sur les intestins est violent, sans doute; mais celui des intestins sur la tête l'est-il moins? Je veille, je vois, j'entends, je regarde, je suis frappé de terreur. A l'instant la tête commande, agit, dispose des autres organes. Je dors, les organes conçoivent d'eux-mêmes la même agitation, le même mouvement, les mêmes spasmes que la terreur leur avait imprimés; et à l'instant ces organes commandent à la tête, en disposent; et je crois voir, regarder, entendre. Notre vie se partage ainsi en deux manières diverses de veiller et de sommeiller. Il y a la veille de la tête, pendant laquelle les intestins obéissent, sont passifs; il y a la veille des intestins, où la tête est passive, obéissante, commandée; où l'action descend de la tête aux viscères, aux nerfs, aux intestins; et c'est ce que nous appelons veiller; où l'action remonte des viscères, des nerfs, des intestins à la tête; et c'est ce que nous appelons rêver. Il peut arriver que cette dernière action soit plus forte que la précédente ne l'a été et n'a pu l'être; alors le rêve nous affecte plus vivement que la réalité. Tel, peut-être, veille comme un sot, et rêve comme un homme d'esprit. La variété des spasmes, que les intestins peuvent concevoir d'eux-mêmes, correspond à toute la variété des rêves et à toute la variété des délires; à toute la variété des rêves de l'homme sain qui sommeille, à toute la variété des délires de l'homme malade qui veille et qui n'est pas plus à lui. Je suis au coin de mon foyer, tout prospère autour de moi; je suis dans une entière sécurité. Tout à coup il me semble que les murs de mon appartement chancellent; je frissonne, je lève les yeux à mon plafond, comme s'il menaçait de s'écrouler sur ma tête. Je crois entendre la plainte de ma femme, les cris de ma fille. Je me tâte le pouls; c'est la fièvre que j'ai : c'est l'action qui remonte des intestins à la tête, et qui en dispose. Bientôt la cause de ces effets connue, la tête reprendra son sceptre et son autorité, et tous les fantômes disparaîtront. L'homme ne dort vraiment que quand il dort tout entier. Vous voyez une belle femme; sa beauté vous frappe; vous êtes jeune; aussitôt l'organe propre du plaisir prend son élasticité; vous dormez, et cet organe indocile s'agite; aussitôt vous revoyez la belle femme, et vous en jouissez plus voluptueusement peut-être. Tout s'exécute dans un ordre contraire, si l'action des intestins sur la tête est plus forte que ne le peut être celle

des objets mêmes : un imbécile dans la fièvre, une fille hystérique ou vaporeuse, sera grande, fière, haute, éloquente,

Nec mortale sonans...

VIRGIL. *Æneid.* lib. VI, v. 50.

La fièvre tombe, l'hystérisme cesse, et la sottise renaît. Vous concevez maintenant ce que c'est que le fromage mou qui remplit la capacité de votre crâne et du mien. C'est le corps d'une araignée dont tous les filets nerveux sont les pattes ou la toile. Chaque sens a son langage. Lui, il n'a point d'idiome propre ; il ne voit point, il n'entend point, il ne sent même pas ; mais c'est un excellent truchement. Je mettrais à tout ce système plus de vraisemblance [1] et de clarté, si j'en avais le temps. Je vous montrerais tantôt les pattes de l'araignée agissant sur le corps de l'animal, tantôt le corps de l'animal mettant les pattes en mouvement. Il me faudrait aussi un peu de pratique de médecine ; il me faudrait... du repos, s'il vous plaît, car j'en ai besoin.

Mais je vous vois froncer le sourcil. De quoi s'agit-il encore ; que me demandez-vous?... J'entends ; vous ne laissez rien en arrière. J'avais promis à l'abbé quelque radoterie sur les idées accessoires des ténèbres et de l'obscurité. Allons, tirons-nous vite cette dernière épine du pied ; et qu'il n'en soit plus question.

Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan, ni l'océan tranquille comme l'océan agité.

L'obscurité ajoute à la terreur. Les scènes de ténèbres sont rares dans les compositions tragiques. La difficulté du technique les rend encore plus rares dans la peinture, où d'ailleurs elles sont ingrates, et d'un effet qui n'a de vrai juge que parmi les maîtres. Allez à l'Académie, et proposez-y seulement ce sujet, tout simple qu'il est ; demandez qu'on vous montre l'Amour volant au-dessus du globe pendant la nuit, tenant, secouant son flambeau, et faisant pleuvoir sur la terre, à travers le nuage qui le porte, une rosée de gouttes de feu entremêlées de flèches.

1. On reconnaît ici le germe du *Dialogue avec d'Alembert* (t. II), que Diderot écrivit vers la même époque.

La nuit dérobe les formes, donne de l'horreur aux bruits ; ne fût-ce que celui d'une feuille, au fond d'une forêt, il met l'imagination en jeu ; l'imagination secoue vivement les entrailles ; tout s'exagère. L'homme prudent entre en méfiance ; le lâche s'arrête, frémit ou s'enfuit ; le brave porte la main sur la garde son épée.

Les temples sont obscurs. Les tyrans se montrent peu ; on ne les voit point, et à leurs atrocités on les juge plus grands que nature. Le sanctuaire de l'homme civilisé et de l'homme sauvage est rempli de ténèbres. C'est de l'art de s'en imposer à soi-même qu'on peut dire :

Quod latet arcana non enarrabile fibra.

A. Persii Flacci *sat.* V, v. 29.

Prêtres, placez vos autels, élevez vos édifices au fond des forêts. Que les plaintes de vos victimes percent les ténèbres. Que vos scènes mystérieuses, théurgiques, sanglantes, ne soient éclairées que de la lueur funeste des torches. La clarté est bonne pour convaincre ; elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté, de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme. Poëtes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin, la chute des eaux qu'on entend sans les voir, le silence, la solitude, le désert, les ruines, les cavernes, le bruit des tambours voilés, les coups de baguette séparés par des intervalles, les coups d'une cloche interrompus et qui se font attendre, le cri des oiseaux nocturnes, celui des bêtes féroces en hiver, pendant la nuit, surtout s'il se mêle au murmure des vents, la plainte d'une femme qui accouche, toute plainte qui cesse et qui reprend, qui reprend avec éclat, et qui finit en s'éteignant ; il y a, dans toutes ces choses, je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur.

Ce sont ces idées accessoires, nécessairement liées à la nuit et aux ténèbres, qui achèvent de porter la terreur dans le cœur d'une jeune fille qui s'achemine vers le bosquet obscur où elle

est attendue. Son cœur palpite; elle s'arrête. La frayeur se joint au trouble de sa passion; elle succombe, ses genoux se dérobent sous elle. Elle est trop heureuse de rencontrer les bras de son amant, pour la recevoir et la soutenir; et ses premiers mots sont : « Est-ce vous? »

Je crois que les nègres sont moins beaux pour les nègres mêmes, que les blancs pour les nègres et pour les blancs. Il n'est pas en notre pouvoir de séparer des idées que Nature associe. Je changerai d'avis, si l'on me dit que les nègres sont plus touchés des ténèbres que de l'éclat d'un beau jour.

Les idées de puissance ont aussi leur sublimité; mais la puissance qui menace émeut plus que celle qui protége. Le taureau est plus beau que le bœuf; le taureau écorné qui mugit, plus beau que le taureau qui se promène et qui paît; le cheval en liberté, dont la crinière flotte aux vents, que le cheval sous son cavalier; l'onagre, que l'âne; le tyran que le roi; le crime, peut-être, que la vertu; les dieux cruels que les dieux bons; et les législateurs sacrés le savaient bien.

La saison du printemps ne convient point à une scène auguste.

La magnificence n'est belle que dans le désordre. Entassez des vases précieux; enveloppez ces vases entassés, renversés, d'étoffes aussi précieuses : l'artiste ne voit là qu'un beau groupe, de belles formes. Le philosophe remonte à un principe plus secret. Quel est l'homme puissant, à qui ces choses appartiennent, et qui les abandonne à la merci du premier venu?

Les dimensions pures et abstraites de la matière ne sont pas sans quelque expression. La ligne perpendiculaire, image de la stabilité, mesure de la profondeur, frappe plus que la ligne oblique.

Adieu, mon ami. Bonsoir et bonne nuit. Et songez-y bien, soit en vous endormant, soit en vous réveillant, et vous m'avouerez que le traité du beau dans les arts est à faire, après tout ce que j'en ai dit dans les Salons précédents, et tout ce que j'en dirai dans celui-ci.

40-41. FRANCISQUE MILLET.

Celui-ci, et la kyrielle d'artistes médiocres qui vont suivre, ne vous ruineront pas. On regrette le coup d'œil qu'on a jeté sur leurs ouvrages, la ligne qu'on écrit d'eux.

La condition du mauvais peintre et du mauvais comédien est pire que celle du mauvais littérateur. Le peintre entend de ses propres oreilles le mépris de son talent; le bruit des sifflets va droit à celles de l'acteur, au lieu que l'auteur a la consolation de mourir sans presque s'en douter; et lorsque vous vous écriez de dépit : « La bête, le sot, l'animal, » et que vous jetez son livre loin de vous, il ne vous voit pas; peut-être, seul dans son cabinet, se relisant avec complaisance, se félicite-t-il d'être l'homme de tant de rares concepts.

Je ne me rappelle plus ce que M. Francisque a fait. C'est, je crois, une *Fuite en Égypte*; ce sont *les Disciples allant à Emmaüs*[1]; c'est l'aventure de *la Samaritaine*[2], cette femme dont le fils de Dieu lisait, dans les décrets éternels de son père, qu'elle avait fait sept fois son mari cocu. *O altitudo divitiarum et sapientiæ Dei!* C'est tout ce qu'il vous plaira d'imaginer de froid, de maussade, de mal peint; couleur, lumières, figures, arbres, eaux, montagnes, terrasses, tout est détestable. Mais est-ce que ces gens-là n'ont jamais comparé leurs ouvrages à ceux de Loutherbourg ou de Vernet? Est-ce qu'ils auraient la bonté de faire sortir le mérite de ces derniers artistes par le contraste de leur platitude? Est-ce pour servir de repoussoirs qu'ils envoient au comité, et que le comité les admet au Salon? Auraient-ils la bêtise de se croire quelque chose? Est-ce qu'ils n'ont pas entendu dire à leurs côtés : « Fi! cela est infâme? » Il y a pourtant quinze à vingt ans qu'on leur fait cette avanie, et qu'ils la digèrent. S'ils continuent de barbouiller de la toile (comme la plupart de nos littérateurs continuent de barbouiller du papier), sous peine de mourir de faim, je leur pardonne

1. N° 40. Deux tableaux de 2 pieds de large sur 1 pied 6 pouces de haut.
2. Compris parmi plusieurs autres tableaux de paysages sous le même numéro 41.

aujourd'hui cette manie, comme je la leur pardonnais par le passé; car enfin, il faut encore mieux faire de sots tableaux et de sots livres, que de mourir : mais je ne le pardonnerai pas à leurs parents, à leurs maîtres. Que n'en faisaient-ils autre chose? S'il y a une autre vie, ils y seront certainement châtiés pour cela; ils y seront condamnés à voir ces tableaux, à les regarder sans cesse, et à les trouver de plus en plus mauvais. La mère de Jean-Marie Fréron lira ses feuilles à toute éternité. Quel supplice! Cette idée des peines de l'autre monde m'amuse. Savez-vous quelles seront celles d'une coquette? Elle sera seule dans les ténèbres; elle entendra autour d'elle les soupirs de cent amants heureux; son cœur et ses sens s'enflammeront des plus ardents désirs, elle appellera les malheureux à qui elle a fait concevoir tant de fausses espérances; aucun d'eux ne viendra; et elle aura les mains liées sur le dos. Et cette Mlle de Sens, qui fait égorger, par son garde-chasse, un pauvre paysan qui chaumait dans les champs un jour avant la permission, elle verra à toute éternité couler sous ses yeux le sang de ce malheureux. — A toute éternité, c'est bien longtemps. — Vous avez raison. Les protestants furent des sots, lorsqu'ils se défirent du purgatoire, et qu'ils gardèrent l'enfer. Ils calomnièrent leur dieu, et renversèrent leur marmite.

Tous ces tableaux de Francisque Millet passeront du cabinet chez le brocanteur; et ils resteront suspendus au coin de la rue, jusqu'à ce que les éclaboussures des voitures les aient couverts.

LUNDBERG[1].

42. PORTRAIT DU BARON DE BRETEUIL, EN PASTEL[2].

Ma foi, je ne connais ni le baron ni son portrait. Tout ce que je sais, c'est qu'il y avait cette année, au Salon, beaucoup de portraits, peu de bons, comme cela doit être, et pas un pastel

1. On manque de détails précis sur Gustave Lundberg, pastelliste, né à Stockholm en 1694. On sait qu'il passa quelque temps en Italie, étudiant sous Rosalba Carriera avant de venir en France, où il entra dans l'atelier de Cazes. Reçu académicien en 1741, quoique calviniste, il retourna bientôt dans sa patrie, où il mourut en 1786.

2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large.

qu'on pût regarder, si vous en exceptez l'ébauche d'une tête de femme dont on pouvait dire : *ex ungue leonem*[1] ; le portrait de l'oculiste Demours, figure hideuse, beau morceau de peinture; et la figure crapuleuse et basse de ce vilain abbé de Lattaignant. C'était lui-même passant sa tête à travers un petit cadre de bois noir. C'est, certes, un grand mérite aux portraits de La Tour de ressembler; mais ce n'est ni leur principal, ni leur seul mérite. Toutes les parties de la peinture y sont encore. Le savant, l'ignorant, les admire sans avoir jamais vu les personnes; c'est que la chair et la vie y sont : mais pourquoi juge-t-on que ce sont des portraits, et cela sans s'y méprendre? Quelle différence y a-t-il entre une tête de fantaisie et une tête réelle? Comment dit-on d'une tête réelle qu'elle est bien dessinée, tandis qu'un des coins de la bouche relève; tandis que l'autre tombe; qu'un des yeux est plus petit et plus bas que l'autre; et que toutes les règles conventionnelles du dessin y sont enfreintes dans la position, les longueurs, la forme et la proportion des parties? Dans les ouvrages de La Tour, c'est la nature même, c'est le système de ses incorrections telles qu'on les y voit tous les jours. Ce n'est pas de la poésie; ce n'est que de la peinture. J'ai vu peindre La Tour; il est tranquille et froid; il ne se tourmente point; il ne souffre point; il ne halète point; il ne fait aucune de ces contorsions du modeleur enthousiaste, sur le visage duquel on voit se succéder les ouvrages qu'il se propose de rendre, et qui semblent passer de son âme sur son front, et de son front sur sa terre ou sur sa toile. Il n'imite point les gestes du furieux; il n'a point le sourcil relevé de l'homme qui dédaigne le regard de sa femme qui s'attendrit; il ne s'extasie point; il ne sourit point à son travail; il reste froid, et cependant son imitation est chaude. Obtiendrait-on d'une étude opiniâtre et longue le mérite de La Tour? Ce peintre n'a jamais rien produit de verve; il a le génie du technique; c'est un machiniste merveilleux. Quand je dis de La Tour qu'il est machiniste, c'est comme je le dis de Vaucanson, et non comme je le dirais de Rubens. Voilà ma pensée pour le moment, sauf à revenir de mon erreur, si c'en est une. Lorsque le jeune Perroneau parut, La Tour en fut

1. Ces portraits de La Tour ne sont point au livret.

inquiet; il craignit que le public ne pût sentir autrement que par une comparaison directe l'intervalle qui les séparait. Que fit-il? Il proposa son portrait à peindre à son rival, qui s'y refusa par modestie; c'est celui où il a le devant du chapeau rabattu, la moitié du visage dans la demi-teinte, et le reste du corps éclairé [1]. L'innocent artiste se laisse vaincre à force d'instances; et, tandis qu'il travaillait, l'artiste jaloux exécutait le même ouvrage de son côté. Les deux tableaux furent achevés en même temps, et exposés au même Salon; ils montrèrent la différence du maître et de l'écolier. Le tour est fin, et me déplaît. Homme singulier, mais bon homme, mais galant homme, La Tour ne ferait pas cela aujourd'hui; et puis il faut avoir quelque indulgence pour un artiste piqué de se voir rabaissé sur la ligne d'un homme qui ne lui allait pas à la cheville du pied. Peut-être n'aperçut-il dans cette espièglerie que la mortification du public, et non celle d'un confrère trop habile pour ne pas sentir son infériorité, et trop franc pour ne pas la reconnaître. Eh! ami La Tour, n'était-ce pas assez que Perroneau te dît : « Tu es le plus fort; » ne pouvais-tu être content, à moins que le public ne te le dît aussi? Eh bien! il fallait attendre un moment, et ta vanité aurait été satisfaite, et tu n'aurais point humilié ton confrère. A la longue, chacun a la place qu'il mérite. La société, c'est la maison de Bertin; un fat y prend le haut bout la première fois qu'il s'y présente [2], mais peu à peu il est repoussé par les survenants; il fait le tour de la table; et il se trouve à la dernière place au-dessus ou au-dessous de l'abbé de La Porte.

Encore un mot sur les portraits et portraitistes. Pourquoi un peintre d'histoire est-il communément un mauvais portraitiste? Pourquoi un barbouilleur du pont Notre-Dame fera-t-il plus ressemblant qu'un professeur de l'Académie? C'est que celui-ci ne s'est jamais occupé de l'imitation rigoureuse de la nature; c'est qu'il a l'habitude d'exagérer, d'affaiblir, de corriger son modèle; c'est qu'il a la tête pleine de règles qui l'assujettissent

1. Le portrait de La Tour en surtout noir, par Perroneau, qui est actuellement au musée de Saint-Quentin, est-il bien celui qui fut exposé au Salon de 1750, comme le croient MM. de Goncourt (*l'Art du* XVIII*e siècle*)? Il ne répond point à l'indication que donne Diderot. Celui de La Tour, par lui-même, exposé au même Salon, reste aussi à déterminer. Ce qui augmente la confusion, c'est que La Tour s'était peint précédemment (en 1742) avec le chapeau rabattu.

2. V. *le Neveu de Rameau*, t. V, p. 444.

et qui dirigent son pinceau, sans qu'il s'en aperçoive; c'est qu'il a toujours altéré les formes d'après ces règles de goût, et qu'il continue de les altérer; c'est qu'il fond, avec les traits qu'il a sous les yeux et qu'il s'efforce en vain de copier rigoureusement, des traits empruntés des antiques qu'il a étudiés, des tableaux qu'il a vus et admirés et de ceux qu'il a faits; c'est qu'il est savant; c'est qu'il est libre, et qu'il ne peut se réduire à la condition de l'esclave et de l'ignorant; c'est qu'il a son faire, son tic, sa couleur, auxquels il revient sans cesse; c'est qu'il exécute une caricature en beau, et que le barbouilleur, au contraire, exécute une caricature en laid. Le portrait ressemblant du barbouilleur meurt avec la personne; celui de l'habile homme reste à jamais. C'est d'après ce dernier, que nos neveux se forment les images des grands hommes qui les ont précédés. Lorsque le goût des beaux-arts est général chez une nation, savez-vous ce qui arrive? C'est que l'œil du peuple se conforme à l'œil du grand artiste, et que l'exagération laisse pour lui la ressemblance entière. Il ne s'avise point de chicaner, il ne dit point : Cet œil est trop petit, trop grand; ce muscle est exagéré, ces formes ne sont pas justes ; cette paupière est trop saillante ; ces os orbiculaires sont trop élevés : il fait abstraction de ce que la connaissance du beau a introduit dans la copie. Il voit le modèle, où il n'est pas à la rigueur; et il s'écrie d'admiration. Voltaire fait l'histoire comme les grands statuaires anciens faisaient le buste; comme les peintres savants de nos jours font le portrait. Il agrandit, il exagère, il corrige les formes; a-t-il raison? a-t-il tort? Il a tort pour le pédant; il a raison pour l'homme de goût. Tort ou raison, c'est la figure qu'il a peinte qui restera dans la mémoire des hommes à venir.

LE BEL.

43. PLUSIEURS PAYSAGES, SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Je les ai tous vus, mais je n'en ai regardé aucun; ou, si je les ai regardés, c'est comme l'homme du *Bal*[1] à qui une femme disait :

« M'a-t-il de ses gros yeux assez considérée?

1. Comédie de Regnard.

— Madame, lui répondit-il, je vous regarde, mais je ne vous considère pas. »

Dans l'un de ces paysages, ce sont des femmes qui lavent à la rivière; sur le fond, les arbres sont assez bien touchés, assez bien du moins par rapport au reste; car la misère générale d'une composition en relève quelquefois un coin, et lui donne un faux air d'excellence; cela est bon là, ailleurs ce serait mauvais. Monsieur Le Bel, en bonne foi, sont-ce là des eaux? C'est un pré fané, ras et nouvellement fauché. Ces monticules sont faibles et léchés; point de ciel. Au pied de ces vieux arbres, petits objets, fleurettes de parterre qui papillotent. Figures raides, mannequins de la foire Saint-Ovide, pantins à mouvoir avec une ficelle; sur le devant, un gueux assis sur un bout de roche. O le vilain gueux! il a le scorbut ou les humeurs froides; j'en appelle à Bouvard[1]; mais vous me direz que Bouvard voit cette maladie partout.

L'autre est une belle plaque de cuivre rouge; terrasses, arbres, ciels, montagnes, lointain, campagne, tout est cuivre, beau cuivre; si cela s'était fait de hasard, en coulant du fourneau dans le catin, ce serait un prodige.

VENEVAULT.

44. APOTHÉOSE DU PRINCE DE CONDÉ[2].

Sujet immense, digne de l'imagination grande et féconde, et de la hardiesse de Rubens; et sujet fait en miniature par Venevault. C'est, au centre, une pyramide, dont la base est surchargée de trophées; c'est Minerve; c'est sur le bouclier de la déesse l'effigie du héros; ce sont des génies lourds et bêtes; c'est une campagne; c'est une montagne; c'est sur cette montagne le temple de la gloire; ce sont des savants et des artistes qui y grimpent, mais entre lesquels on ne voit pas M. Venevault. Froide et mauvaise miniature; mauvais salmis, qui n'en vaut pas un de bécasses. Cela est petitement fait, mal agencé,

1. Médecin de d'Alembert; l'ennemi de Bordeu. Nous l'avons déjà rencontré.

2. Un tableau en miniature commandé par l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon, appartenant à S. A. S. Mgr le prince de Condé. (*Note du livret*, à laquelle est jointe une explication de l'allégorie.)

sec, dur, sans plan, sans liaison de lumières, platement peint, obscur, en dépit de la longue description du livret.

PERRONEAU.

45. UN PORTRAIT DE FEMME[1].

On en voit la tête de face, et le corps de deux tiers.

La figure est un peu raide et droite, fichée comme elle l'aurait été par le maître à danser; position la plus maussade, la plus insipide pour l'art, à qui il faut un modèle simple, naturel, vrai, nullement maniéré: une tête qui s'incline un peu, des membres qui s'en aillent négligemment prendre la place ordonnée par la pensée ou l'action de la personne; le maître de grâces, le maître à danser détruisent le mouvement réel, cet enchaînement si précieux des parties qui se commandent et s'obéissent réciproquement les unes aux autres. Marcel cherche à pallier les défauts; Van Loo cherche à rendre leur influence sur toute la personne. Il faut que la figure soit une. Un mot là-dessus suffit à qui sait entendre; une page de plus n'apprendrait rien aux autres. C'est une chose à sentir; mais revenons au portrait. L'épaule est prise si juste, qu'on la voit toute nue à travers le vêtement, et ce vêtement est à tromper. C'est l'étoffe même pour la couleur, la lumière, les plis et le reste; et la gorge, il est impossible de la faire mieux : c'est comme nous la voyons aux honnêtes femmes, ni trop cachée, ni trop montrée; placée à merveille, et peinte, il faut voir!

Le portrait de *Marmontel* pourrait bien être du même artiste. Il est ressemblant, mais il a l'air ivre, ivre de vin, s'entend; et l'on jurerait qu'il lit quelques chants de sa *Neuvaine*[2] à des filles. Le bleu fort de ce mouchoir de soie qui lui ceint la tête, est un peu dur, et nuit à l'harmonie.

La plupart des portraits de Perroneau sont faits avec esprit. Celui de Marmontel est de Roslin.

1. Portrait de Mme la marquise de ***, avec un déshabillé du matin; tableau de 4 pieds 6 pouces sur 3 pieds 6 pouces; la figure de proportion de demi-nature. — Ce portrait était de Roslin. V. l'article suivant.

2. *La Neuvaine de Cythère,* poëme en neuf chants, composé vers 1767, et resté inédit jusqu'en 1820, époque à laquelle il a été publié par M. Marmontel fils, à Paris, chez Verdière. (Br.)

ROSLIN, VALADE, ETC.

46-53. PORTRAITS, ÉTUDES, TABLEAUX.

Entre tous ces portraits, aucun qui arrête. Un seul excepté, qui est de Roslin, et que je viens d'attribuer à Perroneau, c'est celui de cette femme dont j'ai dit que la gorge était si vraie, qu'on ne la croirait pas peinte; c'est à inviter la main comme la chair; la tête est moins bien, quoique gracieuse et faisant bien la ronde bosse; les yeux étincellent d'un feu humide; et puis une multitude de passages fins et bien entendus, un beau faire, une touche amoureuse.

Celui de *Madame de Marigny* est assez bien entendu pour l'effet, d'une couleur agréable; mais la touche en est molle; il y a de l'incertitude de dessin; la robe est bien faite; la tête est tourmentée; la figure s'affaisse, s'en va, ne se soutient pas; elle a l'air mannequiné; les bras sont livides et les mains sans forme; la gorge plate et grisâtre; et puis sur le visage un ennui, une maussaderie, un air maladif qui nous affligent.

Les études de ces artistes montrent combien ils ont encore besoin d'en faire.

Entre les tableaux, on ne voit que l'*Allégorie en l'honneur du maréchal de Belle-Isle*[1]. C'est Minerve, c'est une Victoire qui soutiennent le portrait du héros; c'est une Renommée joufflue qui trompette ses vertus.

Et toujours Mars, Vénus, Minerve, Jupiter, Hébé, Junon : sans les dieux du paganisme, ces gens-là ne sauraient rien faire. Je voudrais bien leur ôter ce maudit catéchisme païen.

Cette allégorie de Valade choque les yeux par le discordant. Elle est pesamment faite, sans aucune intelligence de lumière et d'effet. Figures détestables de couleur et de dessin; nuage dense à couper à la scie; femmes longues, maigres et raides; grand mannequin en petit; énorme Minerve, bien corpulée, bien lourde; et puis, il faut voir les draperies, l'agencement de tout ce fatras; les accessoires même ne sont pas faits.

1. Par Valade; n° 48. Tableau de 6 pieds sur 4, appartenant à Mgr l'archevêque de Toulouse.

MADAME VIEN.

54. UNE POULE HUPPÉE, VEILLANT SUR SES PETITS.

Très-beau petit tableau; bel oiseau, très-bel oiseau; belle huppe, belle cravate bien hérissée, bec entr'ouvert et menaçant, œil ardent, ouvert et saillant; caractère inquiet, querelleur et fier. J'entends son cri. Elle a son aile pendante, elle est accroupie; ses petits sont sous elle, à l'exception de quelques-uns qui s'échappent ou vont s'échapper; elle est peinte d'une grande vigueur et vérité de couleur; ses petits très-moelleusement; c'est leur duvet, leur innocence, leur étourderie poussinière; tout est bien, jusqu'aux brins de paille dispersés autour de la poule. Il y a des détails de nature à faire illusion. L'artiste n'a pourtant pas remarqué qu'alors une poule, d'une grosseur commune, prend un volume énorme, par l'étendue qu'elle donne à toutes ses plumes ébouriffées. Mme Vien met dans ses animaux de la vie et du mouvement. Je suis surpris de sa poule; je ne croyais pas qu'elle en sût jusque-là.

55. COQ-FAISAN DORÉ DE LA CHINE[1].

Il s'en manque bien que ce coq soit de la force de la poule. Assez chaud de couleur, il est froid d'expression, sans vie; c'est presque un oiseau de bois, tant il est raide, lisse et monotone. J'aime mieux que l'oiseau ce petit massif de fleurs, de verdure et d'arbustes, placé sur le fond, quoique ce ne soit pas merveille.

Réparation à Mme Vien. J'ai dit que ce coq était sans mouvement et sans vie; et je viens d'apprendre qu'elle l'a peint d'après un coq empaillé.

56. DES SERINS, DONT L'UN SORT DE SA CAGE POUR ATTRAPER DES PAPILLONS.

La *Poule huppée* ne permet pas de regarder cela. Ces *Serins* sont comme des petits morceaux de buis taillés en canaris, sans

1. Appartenait à l'impératrice de Russie.

légèreté, sans gentillesse, sans variété de tons, sans vie. Madame Vien, vous avez fait ces serins-là toute seule; pour votre *Poule*, votre mari pourrait bien l'avoir un peu coquetée.

56. BOUQUETS DE FLEURS[1].

Celui qui représente des fleurs dans une carafe est à merveille. Les racines filamenteuses des plantes sont parfaitement imitées, et le tout est bien réfléchi sur la table qui soutient le vase.

Les autres fleurs sont moins bien. Les *Serins* sont ingrats par la monotonie de la couleur. Ah! la belle *Poule!*

DE MACHY.

57. LE PÉRISTYLE DU LOUVRE, ET LA DÉMOLITION DE L'HOTEL DE ROUILLÉ[2].

Le péristyle est à droite; c'est sur cette partie que tombe la forte lumière qui vient de quelque point pris à gauche; dans l'intérieur du tableau, on ne voit que la colonnade. Des ruines en arcades, placées sur le devant, et occupant tout l'espace de la gauche à droite, dérobent le massif lourd et sans goût sur lequel elle est élevée. Il y a de l'esprit à cela. La façade de ces arcades, et toute la partie antérieure, est dans la demi-teinte; on a fait d'une pierre deux coups : on s'est ménagé des effets de lumières par le dessous de ces arcades; et l'on a masqué l'unique défaut d'un des plus beaux morceaux d'architecture qu'il y ait au monde.

Ce tableau n'est pas sans mérite. Cet assemblage d'architecture et de ruines produit de l'intérêt. Le devant est bien composé. Ce pan de mur, qu'on voit au coin gauche, fait un bon effet. La figure brisée avec l'ornement est d'excellent goût; ces eaux, ramassées sur le devant, ont de la transparence; mais le tout est gris; mais il est sec; mais il est dur; mais la lumière forte est trop égale; mais son effet blesse les yeux; mais les

1. Deux tableaux.
2. Tableau de 4 pieds de large sur 2 pieds 9 pouces de haut.

figures sont mal dessinées; mais ce tableau, mis malignement à côté de la *Galerie antique* de Robert, fait sentir l'énorme différence d'une bonne chose ou d'une excellente. C'est notre ami Chardin qui institue ces parallèles-là, aux dépens de qui il appartiendra; peu lui importe, pourvu que l'œil du public s'exerce, et que le mérite soit apprécié. Grand merci, monsieur Chardin; sans vous, j'aurais peut-être admiré la *Colonnade* de Machy, et sans le voisinage de la *Galerie* de Robert. C'est un lambeau de Virgile mis à côté d'un lambeau de Lucain.

58. LE VESTIBULE NOUVEAU DU PALAIS-ROYAL. — LA DÉMOLITION DE L'ANCIEN. — 59. LE PORTAIL DE SAINT-EUSTACHE, ET UNE PARTIE DE LA NOUVELLE-HALLE[1]. — 60. L'INTÉRIEUR DE LA NOUVELLE ÉGLISE DE LA MADELEINE DE LA VILLE-L'ÉVÊQUE[2].

Le premier morceau était faible de couleur, ces autres-ci sont encore pis. *Le Vestibule nouveau du Palais-Royal* et *la Démolition de l'ancien* sont très-fades.

La Madeleine, belle perspective, lumière bien dégradée, grande précision.

En général, les morceaux de Machy sont gris, ou d'un jaune de paille; ce sont des ruines toutes neuves. A parler rigoureusement, il ne peint pas; c'est une estampe qu'il enlumine précieusement, avec un goût et une propreté exquis; aussi, ses tableaux ont-ils toujours un œil dur et sec. Pour la perspective, il en est rigoureux observateur. Les objets font bien l'effet qu'on en doit attendre. Je ne crois pas qu'il ait été bien content des ouvrages de Robert. Cet homme est venu d'Italie, pour dépouiller Machy de tous ses lauriers. Les ouvrages de Robert affligeront Machy, sans le corriger. Il ne changera pas son faire.

Son dessin de *l'Intérieur de la Madeleine* est très-bien éclairé; c'est l'effet d'une lumière douce, rare, vague et blanchâtre, comme on la remarque aux édifices nouvellement bâtis, lorsqu'elle traverse des verres laiteux, ou qu'elle a été réfléchie

1. Tableaux peints à gouache.
2. Dessin de 2 pieds de large sur 1 pied 9 pouces de haut.

par des murailles neuves. Il y a aussi la vapeur; mais la vapeur claire des lieux frais, renfermés et blancs.

DROUAIS FILS.

61-62. PLUSIEURS PORTRAITS.

A l'ordinaire. La plus belle craie possible; mais dites-moi ce que c'est que cette rage-là? Est-ce maladie d'esprit ou des yeux? Imaginez des visages, des cheveux de crème fouettée, de vieilles étoffes raides, retournées et remises à la calandre, un chien d'ébène avec des yeux de jayet; et vous aurez un de ses meilleurs morceaux[1].

JULIART.

63. TROIS PAYSAGES, SOUS UN MÊME NUMÉRO.

Monsieur Juliart, vous croyez donc que pour être un paysagiste, il ne s'agit que de jeter çà et là des arbres, faire une terrasse, élever une montagne, assembler des eaux, en interrompre le cours par quelques pierres brutes, étendre une campagne le plus que vous pourrez, l'éclairer de la lumière du soleil et de la lune, dessiner un pâtre, et autour de ce pâtre quelques animaux? et vous ne songez pas que ces arbres doivent être touchés fortement; qu'il y a une certaine poésie à les imaginer, selon la nature du sujet, sveltes et élégants, ou brisés, rompus, gercés, caducs, hideux; qu'ici, pressés et touffus, il faut que la masse en soit grande et belle; que là, rares et séparés, il faut que l'air et la lumière circulent entre leurs branches et leurs troncs; que cette terrasse veut être chaudement peinte; que ces eaux, imitant la limpidité des eaux naturelles, doivent me montrer, comme dans une glace, l'image affaiblie de la scène environnante; que la lumière doit trembler à leur surface; qu'elles doivent écumer et blanchir à la rencontre des obstacles; qu'il faut savoir rendre cette écume; donner aux montagnes un aspect imposant; les entr'ouvrir, en suspendre la cime ruineuse au-dessus de ma tête, y creuser des

1. Probablement le *Portrait de la comtesse de Brionne*.

cavernes; les dépouiller dans cet endroit; dans cet autre, les revêtir de mousse, hérisser leur sommet d'arbustes, y pratiquer des inégalités poétiques; me rappeler, par elles, les ravages du temps, l'instabilité des choses, et la vétusté du monde; que l'effet de vos lumières doit être piquant; que les campagnes non bornées doivent, en se dégradant, s'étendre jusqu'où l'horizon confine avec le ciel, et l'horizon s'enfoncer à une distance infinie? que les campagnes bornées ont aussi leur magie; que les ruines doivent être solennelles; les fabriques déceler une imagination pittoresque et féconde; les figures intéresser; les animaux être vrais; et que chacune de ces choses n'est rien, si l'ensemble n'est enchanteur; si, composés de plusieurs sites épars et charmants dans la nature, il ne m'offre une vue romanesque, telle qu'il y en a peut-être une possible sur la terre. Vous ne savez pas qu'un paysage est plat ou sublime; qu'un paysage, où l'intelligence de la lumière n'est pas supérieure, est un très-mauvais tableau; qu'un paysage faible de couleur, et par conséquent sans effet, est un très-mauvais tableau; qu'un paysage qui ne dit rien à mon âme, qui n'est pas, dans les détails, de la plus grande force, d'une vérité surprenante, est un très-mauvais tableau; qu'un paysage, où les animaux et les autres figures sont maltraités, est un très-mauvais tableau, si le reste, poussé au plus haut degré de perfection, ne rachète ces défauts; qu'il faut y avoir égard, pour la lumière, la couleur, les objets, les ciels, au moment du jour, au temps de la saison; qu'il faut s'entendre à peindre des ciels, à charger ces ciels de nuages tantôt épais, tantôt légers; à couvrir l'atmosphère de brouillards; à y perdre les objets; à teindre sa masse de la lumière du soleil; à rendre tous les incidents de la nature, toutes les scènes champêtres; à susciter un orage; à inonder une campagne, à déraciner les arbres, à montrer la chaumière, le troupeau, le berger entraînés par les eaux; à imaginer les scènes de commisération analogues à ce ravage; à montrer les pertes, les périls, les secours sous des formes intéressantes et pathétiques. Voyez comme le Poussin est sublime et touchant, lorsqu'à côté d'une scène champêtre, riante, il attache mes yeux sur un tombeau où je lis : *Et in Arcadia ego*[1]! Voyez comme

1. Ce tableau, connu sous le nom des *Bergers d'Arcadie*, est au musée du Louvre. Il a été gravé par Ravenet et plusieurs autres. (Br.)

il est terrible, lorsqu'il me montre dans une autre une femme enveloppée d'un serpent qui l'entraîne au fond des eaux ! Si je vous demandais une aurore, comment vous y prendriez-vous? Moi, monsieur Juliart, dont ce n'est pas le métier, je montrerais sur une colline les portes de Thèbes; on verrait au devant de ces portes la statue de Memnon; autour de cette statue, des personnes de tout état, attirées par la curiosité d'entendre la statue résonner aux premiers rayons du soleil. Des philosophes assis traceraient sur le sable des figures astronomiques; des femmes, des enfants seraient étendus et endormis, d'autres auraient les yeux attachés sur le lieu du lever du soleil; on en verrait, dans le lointain, qui hâteraient leur marche, de crainte d'arriver trop tard. Voilà comment on caractérise historiquement un moment du jour. Si vous aimez mieux des incidents plus simples, plus communs et moins grands, envoyez le bûcheron à la forêt; embusquez le chasseur; ramenez les animaux sauvages des campagnes vers leurs demeures; arrêtez-les à l'entrée de la forêt; qu'ils retournent la tête vers les champs, dont l'approche du jour les chasse à regret; conduisez à la ville le paysan avec son cheval chargé de denrées ; faites tomber l'animal surchargé; occupez autour le paysan et sa femme à le relever. Animez votre scène comme il vous plaira. Je ne vous ai rien dit ni des fruits, ni des fleurs, ni des travaux rustiques. Je n'aurais point fini. A présent, monsieur Juliart, dites-moi si vous êtes un paysagiste. Un tableau que je décris n'est pas toujours un bon tableau. Celui que je ne décris pas en est à coup sûr un mauvais; pas un mot ici de ceux de M. Juliart... Mais, me dirait-il, est-ce que celui où j'ai mis sur le devant une *Fuite en Égypte* vous déplaît?..... Moins que les autres. Votre Vierge est assez belle de draperie et de caractère; mais elle est raide; et si je connaissais mieux les anciens peintres, je vous dirais à qui vous l'avez prise. Votre saint Joseph est commun ; et, de plus, long, long. Votre enfant Jésus a le ventre tendu comme un ballon ; il est attaqué de la maladie que nos paysans appellent le carreau.

VOIRIOT.

65. UN TABLEAU DE FAMILLE[1].

A droite, le père et la mère à un balcon; au-dessous de ce balcon, leurs petits enfants déguisés en marmottes et en marmots. La mère leur jette de l'argent sans les regarder; elle tourne la tête vers son mari et cette tête ne dit mot, non plus que celle du père; de plus, ces deux figures muettes sans caractère, sans expression, sont encore lourdes, courtes et grises. Si le balcon était percé en dessous et qu'elles fussent achevées, leurs jambes passeraient de beaucoup à travers. Le reste ne vaut pas mieux. Mauvais tableau. C'est Voiriot; toujours Voiriot; autres pères, mères et maître à châtier dans l'autre monde. Est-ce qu'au bout de six mois ou d'un an, le maître n'a pas vu que l'art résistait à l'élève? Cependant la foule s'attroupait autour de cette ineptie. *O vulgus insipiens et inficetum!*

66. PLUSIEURS PORTRAITS SOUS LE MÊME NUMÉRO.

L'abbé de Pontigny est plat et sale.

Cet *Homme, assis à son bureau*, devant sa bibliothèque, froid, gris et misérable.

Cailleau, assez ressemblant, moins mauvais, mais mauvais encore; et quand il serait bon, comme je l'entends dire, ce serait un moment de hasard : l'ode de Chapelain, l'épigramme d'un sot, un couplet heureux comme tout le monde en fait un.

Et voilà douze artistes expédiés en douze pages; cela est honnête. Et j'espère que vous ne vous plaindrez plus de la prolixité de l'article Vernet.

1. De 7 pieds de haut sur 5 pieds 6 pouces de large.

DOYEN.

. . . . . . Multoque, in rebus acerbis,
Acrius advertunt animos ad Relligionem.

LUCRET. *De rerum nat.* lib. III, v. 53.

67. LE MIRACLE DES ARDENTS[1].

Voici le fait ou plutôt le conte. L'an 1129, sous le règne de Louis VI, un feu du ciel tomba sur la ville de Paris; il dévorait les entrailles et l'on périssait de la mort la plus cruelle. Ce fléau cessa tout à coup, par l'intercession de sainte Geneviève.

Il n'y a point de circonstances où les hommes soient plus exposés à faire le sophisme *Post hoc, ergo propter hoc*, que celles où les longues calamités et l'inutilité des secours humains les contraignent de recourir au ciel.

Dans le tableau de Doyen, tout au haut de la toile à gauche, on voit la sainte à genoux, portée sur des nuages; elle a les regards tournés vers un endroit du ciel éclairé au-dessus de sa tête; le geste des bras dirigé vers la terre, elle supplie, elle intercède. Je vous dirais bien le discours qu'elle tient à Dieu, mais cela est inutile ici.

Au-dessous de la gloire, dont l'éclat frappe le visage de la sainte, dans des nuages rougeâtres, l'artiste a placé deux groupes d'anges et de chérubins, entre lesquels il y en a qui semblent se disputer l'honneur de porter la houlette de la bergère de Nanterre; petite idée gaie, qui va mal avec la tristesse du sujet.

Vers la droite, au-dessus de la sainte et proche d'elle, autre petit groupe de chérubins, autres nuages rougeâtres liés avec les premiers. Ces nuages s'obscurcissent, s'épaississent, descendent et vont couvrir le haut d'une fabrique qui occupe le côté droit de la scène, s'enfonce dans le tableau et fait face au côté gauche. C'est un hôpital, partie importante du local dont il est difficile de se faire une idée nette, même en la voyant.

1. Tableau de 22 pieds de haut sur 12 pieds de large, pour la chapelle de Saint-Roch. — Il y est encore. — Il a été gravé dans l'*Histoire des Peintres* de M. Ch. Blanc.

Elle présente au spectateur, hors du tableau, la face latérale d'une coupe verticale qui passe par le pied-droit de la porte de cet édifice, laisse la porte entière, divise le parvis qui est au devant et l'escalier qui descend dans la rue; en sorte que ce parvis et cet escalier divisés forment un grand massif à pic au-dessus d'une terrasse qui règne sur toute la largeur du tableau.

Ainsi le spectateur qui se proposerait de sortir de sa place, d'aller à l'hôpital, monterait d'abord sur la terrasse; rencontrant ensuite la face verticale et à pic du massif, il tournerait à gauche, trouverait l'escalier, monterait l'escalier, traverserait le parvis et entrerait dans l'hôpital dont la porte a son seuil de niveau avec ce parvis. On conçoit qu'un autre spectateur placé dans l'enfoncement du tableau ferait le chemin opposé et qu'on ne commencerait à l'apercevoir qu'à l'endroit où sa hauteur surpasserait la hauteur verticale de l'escalier qui va toujours en diminuant.

Le premier incident dont on est frappé, c'est un frénétique qui s'élance hors de la porte de l'hôpital; sa tête ceinte d'un lambeau et ses bras nus sont portés vers la sainte protectrice. Deux hommes vigoureux et vus par le dos l'arrêtent et le soutiennent.

A droite, sur le parvis, plus sur le devant, c'est un grand cadavre qu'on ne voit que par le dos. Il est tout nu, ses deux longs bras livides, sa tête et sa chevelure pendent vers le pied du massif.

Au-dessous, au lieu le plus bas de la terrasse, à l'angle droit du massif, s'ouvre un égout d'où sortent les deux pieds d'un mort et les deux bouts d'un brancard.

Sur le milieu du parvis, devant la porte de l'hôpital, une mère agenouillée, les bras et les regards tournés vers le ciel et la sainte, la bouche entr'ouverte, l'air éploré, demande le salut de son enfant. Elle a trois de ses femmes autour d'elle; l'une vue par le dos la soutient sous les bras et joint en même temps ses regards et sa prière aux cris douloureux de sa maîtresse. La seconde, plus sur le fond et vue de face, a la même action. La troisième, accroupie tout à fait au bord du massif, les bras élevés, les mains jointes, implore de son côté.

Derrière celle-ci, debout, l'époux de cette mère désolée,

tenant son fils entre ses bras. L'enfant est dévoré par la douleur. Le père affligé a les yeux tournés vers le ciel, *expectando si forte sit spes.* La mère a saisi une des mains de son enfant : ainsi la composition présente en cet endroit au centre sur le massif, à quelque hauteur au-dessus de la terrasse qui forme la partie antérieure et la plus basse du tableau, un groupe de six figures ; la mère éplorée, soutenue par deux de ses femmes, son enfant qu'elle tient par la main, son époux entre les bras duquel l'enfant est tourmenté, et une troisième suivante agenouillée aux pieds de sa maîtresse et de son maître.

Derrière ce groupe, un peu plus vers la gauche, sur le fond, au pied du massif, à l'endroit où l'escalier descend et perd de sa hauteur, les têtes suppliantes d'une foule d'habitants.

Tout à fait à la gauche du tableau sur la terrasse, au pied de l'escalier et du massif, un homme vigoureux qui soutient par dessous les bras un malade nu, un genou en terre, l'autre jambe étendue, le corps renversé en arrière, la tête souffrante, la face tournée vers le ciel, la bouche pleine de cris, se déchirant le flanc de sa main droite. Celui qui secourt ce malade convulsé est vu par le dos et le profil de sa tête ; il a le cou découvert, les épaules et la tête nues ; il implore de la main gauche et du regard.

Sur la terrasse encore, au pied du même massif, un peu plus sur le fond que le groupe précédent, un femme morte, les pieds étendus du côté de l'homme convulsé, la face tournée vers le ciel, toute la partie supérieure de son corps nue, son bras gauche étendu à terre et entouré d'un gros chapelet, ses cheveux épars, sa tête touchant au massif. Elle est couchée sur un traversin de coutil ; de la paille, quelques draperies et un ustensile de ménage. On voit de profil, plus sur le fond, son enfant penché et les regards attachés sur le visage de sa mère ; il est frappé d'horreur, ses cheveux se sont dressés sur son front ; il cherche si sa mère vit encore, ou s'il n'a plus de mère.

Au delà de cette femme, la terrasse s'affaisse, se rompt, et va en descendant jusqu'à l'angle droit inférieur du massif, à l'égout, à la caverne d'où l'on voit sortir les deux bouts du brancard et les deux jambes du mort qu'on y a jeté.

Voilà la composition de Doyen ; reprenons-la ; elle a assez

de défauts et de beautés, pour mériter un examen détaillé et sévère.

J'oubliais de dire que la partie la plus enfoncée montre l'intérieur d'une ville et quelques édifices particuliers.

Au premier aspect, cette machine est grande, imposante, appelle, arrête; elle pourrait inspirer la terreur ensemble et la pitié. Elle n'inspire que la terreur; et c'est la faute de l'artiste, qui n'a pas su rendre les incidents pathétiques qu'il avait imaginés.

On a de la peine à se faire une idée nette de cet hôpital, de cette fabrique, de ce massif. On ne sait à quoi tient ce louche du local, si ce n'est peut-être au défaut de la perspective, à la bizarrerie occasionnée par la difficulté d'agencer sur une même scène des événements disparates. Dans les catastrophes publiques, on voit des gueux aux environs des palais; mais on ne voit jamais les habitants des palais autour de la demeure des gueux.

De cent personnes, même intelligentes, il n'y en a pas quatre qui aient saisi le local. On aurait évité ce défaut, ou par les avis d'un bon architecte, ou par une composition mieux digérée, plus ensemble, plus une. Cette porte n'a point l'air d'une porte; c'est, en dépit de l'inscription, une fenêtre par laquelle on imagine au premier coup d'œil que ce malade s'élance.

Et puis, encore une fois, pourquoi la scène se passe-t-elle à la porte d'un hôpital? Est-ce la place d'une femme importante? car elle paraît telle à son caractère, au luxe de son vêtement, à son cortége, aux marques d'honneurs de son mari. Je vous devine, monsieur Doyen; vous avez imaginé des scènes de terreur isolées, ensuite un local qui pût les réunir. Il vous fallait un massif à pic pour le cadavre que vous vouliez me montrer la tête, les bras et les cheveux pendants. Il vous fallait un égout pour en faire sortir les deux jambes de votre autre cadavre. Je trouve fort bons, et l'hôpital, et le massif, et l'égout; mais quand vous m'exposerez ensuite à la porte de cet hôpital, sur ce parvis, dans le voisinage de cet égout, au milieu de la plus vile populace, parmi les gueux, le gouverneur de la ville richement vêtu, chamarré de cordons, sa femme en beau satin blanc; je ne pourrai m'empêcher de vous dire : « Monsieur Doyen, et les convenances, les convenances! »

Votre sainte Geneviève est bien posée, bien dessinée, bien coloriée, bien drapée, bien en l'air; elle ne fatigue point ces nuages qui la soutiennent; mais je la trouve, moi et beaucoup d'autres, un peu maniérée. A son attitude contournée, à ses bras jetés d'un côté et sa tête de l'autre, elle a l'air de regarder Dieu en arrière, et de lui dire par-dessus son épaule : « Allons donc, faites finir cela, puisque vous le pouvez. C'est un assez plat passe-temps que vous vous donnez là. » Il est certain qu'il n'y a pas le moindre vestige d'intérêt, de commisération sur son visage, et qu'on en fera, quand on voudra, une jolie Assomption, à la manière de Boucher.

Cette guirlande de têtes de chérubins qu'elle a derrière elle et sous ses pieds, forme un papillotage de ronds lumineux qui me blessent; et puis ces anges sont des espèces de cupidons soufflés et transparents. Tant qu'il sera de convention que ces natures idéales sont de chair et d'os, il faudra les faire de chair et d'os. C'était la même faute dans votre ancien tableau de *Diomède et Vénus*. La déesse ressemblait à une grande vessie, sur laquelle on n'aurait pu s'appliquer avec un peu d'action, sans l'exposer à crever avec explosion. Corrigez-vous de ce faire-là; et songez que, quoique l'ambroisie dont les dieux du paganisme s'enivraient fût une boisson très-légère, et que la vision béatifique dont nos bienheureux se repaissent soit une viande fort creuse, il n'en vient pas moins des êtres dodus, charnus, gras, solides et potelés, et que les fesses de Ganymède et les tétons de la Vierge Marie doivent être aussi bons à prendre qu'à aucun Giton, qu'à aucune catin de ce monde pervers.

Du reste, le nuage épais qui s'étend sur le haut de vos bâtiments est très-vaporeux; et toute cette partie supérieure de votre composition est affaiblie, éteinte, avec beaucoup d'intelligence. Je ne saurais en conscience vous en dire autant des nuages qui portent votre sainte. Les enfants enveloppés de ces nuages sont légers et minces comme des bulles de savon, et les nuages lourds comme des ballons serrés de laine, volants.

De ces deux anges qui sont immédiatement au-dessous de la sainte, il y en a un qui regarde l'enfant qui souffre entre les bras de son père, et qui le regarde avec un intérêt très-naturel et très-ingénieusement imaginé. Cette idée est d'un homme d'esprit : et l'ange et l'enfant sont deux morveux du même

âge. L'intérêt de l'ange est bien, parce que c'est un ange; mais en toute autre circonstance, n'oubliez pas que l'enfant dort au milieu de la tempête. J'ai vu au milieu de l'incendie d'un château, les enfants de la maison se rouler dans des tas de blé. Un palais qui s'embrase est moins, pour un enfant de quatre ans, que la chute d'un château de cartes. C'est un trait de nature que Saurin a bien saisi dans sa pièce du *Joueur*[1]; et je lui en fais compliment.

L'action et la tête de cet homme livide et brûlé de la fièvre, qui s'élance par la fenêtre, ou, puisque vous le voulez, par la porte de l'hôpital, sont on ne peut pas mieux. Ce malade a je ne sais quoi d'égaré dans les yeux; il sourit d'une manière effrayante; c'est sur son visage un mélange d'espérance, de douleur et de joie qui me confond.

Ce malade donc, et les deux figures qui groupent avec lui, font une belle masse, bien sévère, bien vigoureuse. La tête du malade est du plus grand goût de dessin, de la plus rare expression. Les bras sont dessinés comme les Carraches; toute la figure, dans le style des premiers maîtres d'Italie. La touche en est mâle et spirituelle; c'est la vraie couleur de ces malades, que je n'ai jamais vue; mais n'importe. On prétend que c'est une imitation de Mignard. Qu'est-ce que cela me fait? *Quisque suos patimur manes*, dit Rameau le fou[2]. Pour ces deux hommes qui le retiennent, je me trompe fort s'ils ne sont d'une telle proportion, que si vous les acheviez, leurs pieds descendraient au-dessous du massif sur lequel vous les avez posés. Du reste, ils font bien ce qu'ils font; ils sont sagement drapés, bien coloriés, seulement, je vous le répète, ils semblent moins empêcher un malade de sortir par une porte que de se jeter par une fenêtre : c'est l'effet d'un local bizarre.

J'en suis fâché, monsieur Doyen; mais la partie la plus intéressante de votre composition, cette mère éplorée, ces suivantes qui l'entourent, ce père qui tient son enfant, tout cela est manqué net.

Premièrement, ces trois femmes et leur maîtresse font un amas confus de têtes, de bras, de jambes, de corps, un chaos

1. *Beverley*, dans la scène de la prison.
2. Le neveu.

où l'on se perd, et qu'on ne saurait regarder longtemps. La tête de la mère qui implore pour son fils, bien coiffée, cheveux bien ajustés, est désagréable de physionomie, sa couleur n'a point assez de consistance; il n'y a point d'os sous cette peau; elle manque d'action, de mouvement, d'expression; elle a trop peu de douleur, en dépit de la larme que vous lui faites verser. Ses bras sont de verre colorié, ses jambes ne sont pas indiquées. La draperie de satin, dont elle est vêtue, forme une grande tache lumineuse. Vous avez eu beau l'éteindre après coup, elle n'en est pas restée moins discordante. Son éclat n'en éteint pas moins les chairs. Cette grande suivante que je vois par le dos, et qui la soutient, est tournée, contournée de la manière la plus déplaisante. Le bras dont elle embrasse sa maîtresse est gourd; on ne sait sur quoi elle pose; et puis c'est le plus énorme, le plus monstrueux cul de femme qu'on ait jamais vu; ces effrayants culs de Bacchantes, que vous avez faits pour M. Watelet, n'en approchent pas. Cependant la draperie de cette maussade figure est bien jetée, et dessine bien le nu; ce bras gourd est de bonne couleur et bien empâté; il est seulement un peu équivoque et semble appartenir à la figure verte qui est à côté. Celle-ci, qui aide la première dans ses fonctions, bien sur son plan, est belle, tout à fait belle de caractère et d'expression; mais il faut la restituer au Dominiquin. Pour celle qui est accroupie, elle est ignoble; il y a pis, elle ressemble en laid à sa maîtresse; et je gagerais qu'elles ont été prises d'après le même modèle : et puis la couleur de la tête en est aussi sans consistance. A la chute des reins, qu'est-ce que cette petite lumière? Ne voyez-vous pas qu'elle nuit à l'effet, et qu'il fallait l'éteindre ou l'étendre? Cet enfant est bien dans son maillot; il se tourmente bien, il crie bien; seulement il grimace un peu. Je ne demande pas à son père plus d'expression qu'il n'en a; pour un peu plus de dignité, c'est autre chose; on prétend qu'il a moins l'air de l'époux de cette femme que d'un de ses serviteurs : c'est l'avis général. Pour moi, je lui trouve la simplicité, l'espèce de rusticité, la bonhomie domestique des gens de son temps. J'aime ses cheveux crépus, et j'en suis content; sans compter qu'il a du caractère, et qu'il est on ne saurait plus vigoureusement colorié, trop peut-être, ainsi que l'enfant. Ce groupe, avançant excessivement, chasse la mère de

son plan, de manière qu'on doute qu'elle puisse apercevoir la sainte à laquelle elle s'adresse; et cette mère avec ses suivantes, chassées en avant, font paraître les figures d'en bas colossales.

Il n'y a qu'une voix sur votre malade qui se déchire le flanc; c'est une figure de l'école du Carrache, et pour la couleur, et pour le dessin, et pour l'expression. Sa tête et son action font frémir; mais sa tête est belle; c'est une douleur terrible, mais qui n'a rien de hideux. Il souffre, il souffre à l'excès, mais sans grimacer. L'homme qui le soutient est très-beau; seulement le sommet de sa tête, son chignon, son épaule, sont un peu de cuivre; vous l'avez voulu chaud, et vous l'avez fait de brique. Je crains encore que ce groupe ne vienne pas assez sur le devant, ou que les autres ne s'enfoncent pas autant qu'ils le devraient.

Pour cette femme étendue morte sur de la paille avec son chapelet autour du bras, plus je la vois, plus je la trouve belle. O la belle, la grande, l'intéressante figure! Comme elle est simple! comme elle est bien drapée! comme elle est bien morte! quel grand caractère elle a, quoique renversée en arrière, et son visage vu de raccourci! comme elle conserve ce grand caractère et sa beauté, et comme elle les conserve dans la position la plus défavorable! Si cette figure vous appartenait, et qu'il n'y eût que ce mérite dans tout votre tableau, vous ne seriez pas un artiste commun. Elle est d'une belle pâte, d'une bonne couleur; mais sa draperie verte et forte ne contribue pas peu à coller sa tête au pied du mur. On dit qu'elle est empruntée de la *Peste* du Poussin [1]; qu'est-ce que cela me fait encore? Les pailles éparses autour d'elle, ces draperies, ce coussin de coutil, tout cela est large et bien peint. Je ne sais ce qu'ils entendent par une manière de faire lourde, qu'ils appellent allemande; *Faciuntne nimis intelligendo, ut nihil intelligant?*

On ne donne pas plus d'expression, on ne montre pas mieux l'incertitude et l'effroi, on ne peint pas avec plus de vigueur, on ne fait rien de mieux que cet enfant qui est dans la demi-teinte, penché sur elle. Ses cheveux hérissés sont beaux. Il est bien dessiné, bien touché.

1. Les *Philistins frappés de la peste;* ce tableau se voit au Musée. Il a été gravé par Et. Picard. (Br.)

Lorsque je dis à Cochin : « Cette terrasse ne serait pas plus chaude, quand Loutherbourg ou quelque autre paysagiste de profession l'aurait faite, » il me répond : « Il est vrai, mais c'est tant pis. » Ami Cochin, vous pouvez avoir raison ; mais je ne vous entends pas.

C'est une belle idée, bien poétique, que ces deux grands pieds nus qui sortent de la caverne ou de l'égout ; d'ailleurs ils sont beaux, bien dessinés, bien coloriés, bien vrais. Mais le haut de la caverne est vide ; et si l'on voulait me faire concevoir qu'elle regorge de cadavres, il aurait fallu l'annoncer. Il n'en est pas de ces deux pieds comme des deux bras que le Rembrandt a élevés du fond de la tombe du Lazare. Les circonstances sont différentes. Rembrandt est sublime, en ne me montrant que deux bras ; vous l'auriez été en me montrant plus de deux pieds. Je ne saurais imaginer plein un lieu que je vois vide.

C'est encore une belle idée et bien poétique, que cet homme dont la tête, les deux bras nus et la chevelure pendent le long du massif. Je sais que quelques spectateurs pusillanimes en ont détourné leurs regards d'horreur ; mais qu'est-ce que cela me fait à moi, qui ne le suis point, et qui me suis plu à voir dans Homère des corneilles rassemblées autour d'un cadavre, lui arracher les yeux de la tête en battant les ailes de joie ? Où attendrai-je des scènes d'horreur, des images effrayantes, si ce n'est dans une bataille, une famine, une peste, une épidémie ! Si vous eussiez consulté ces gens à petit goût raffiné, qui craignent des sensations trop fortes, vous eussiez passé la brosse sur votre frénétique qui s'élance de l'hôpital, sur ce malade qui se déchire les flancs au pied de votre massif ; et moi j'aurais brûlé le reste de votre composition ; j'en excepte toutefois la femme au chapelet, à qui que ce soit qu'elle appartienne.

Mais, mon ami, quand nous laisserions là un moment le peintre Doyen, pour nous entretenir d'autre chose, croyez-vous qu'il y eût si grand mal ? Tout en écrivant l'endroit du discours de Diomède que je viens de citer, je recherchais la cause des différents jugements que j'en ai entendu porter. Il présente à l'imagination des cadavres, des yeux arrachés de la tête, des corneilles qui battent leurs ailes de joie. Un cadavre n'a rien qui dégoûte ; la peinture en expose dans ses compositions sans blesser la vue ; la poésie emploie ce mot sans fin. Pourvu que

les chairs ne se dissolvent point, que les parties putréfiées ne se séparent point, qu'il ne fourmille point de vers, et qu'il garde ses formes, le bon goût dans l'un et l'autre art ne rejettera point cette image. Il n'en est pas ainsi des yeux arrachés de la tête. Je ferme les miens, pour ne pas voir ces yeux tiraillés par le bec d'une corneille, ces fibres sanglantes, purulentes, moitié attachées à l'orbite de la tête du cadavre, moitié pendantes du bec de l'oiseau vorace. Cet oiseau cruel, battant les ailes de joie, est horriblement beau. Quel doit donc être l'effet de l'ensemble d'un pareil tableau? Divers, selon l'endroit auquel l'imagination s'arrêtera. Mais sur quel endroit ici l'imagination doit-elle se reposer de préférence? sera-ce sur le cadavre? Non; c'est une image commune. Sur les yeux arrachés hors de la tête du cadavre ? Non, puisqu'il y a une image plus rare, celle de l'oiseau qui bat les ailes de joie. Aussi cette image est-elle présentée la dernière; aussi, présentée la dernière, sauve-t-elle le dégoût de l'image qui la précède; aussi y a-t-il bien de la différence entre ces images rangées dans l'ordre qui suit : *Je vois les corneilles qui battent les ailes autour de ton cadavre et qui t'arrachent les yeux de la tête*; ou rangées dans l'ordre du poëte, *je vois les corneilles rassemblées autour de ton cadavre, t'arracher les yeux de la tête, en battant les ailes de joie*. Regardez bien, mon ami; et vous sentirez que c'est ce dernier phénomène qui vous occupe et qui vous dérobe l'horreur du reste. Il y a donc un art inspiré par le bon goût, dans la manière de distribuer les images, dans le discours, et de sauver leurs effets; un art de fixer l'œil de l'imagination à l'endroit où l'on veut. C'est celui de Timante, qui voile la tête d'Agamemnon. C'est celui de Téniers, qui ne vous laisse apercevoir que la tête d'un homme accroupi derrière une haie. C'était celui d'Homère dans le passage cité. Il ne consiste pas seulement dans la succession des idées. Le choix des expressions y fait beaucoup, d'expressions fortes ou faibles, simples ou figurées, lentes ou rapides. C'est là, surtout, que la magie de la prosodie, qui arrête ou précipite la déclamation, a son grand jeu. O les pauvres gens que la plupart de nos faiseurs de *Poétiques*, sans en excepter Marmontel!

Je trouve seulement le cadavre de Doyen d'un livide un peu monotone; la putréfaction ne se fait pas d'une manière aussi

uniforme; elle est accompagnée d'une multitude d'accidents, de taches, variés à l'infini; il lui fallait plus de relief; il est un peu plat. C'est très-bien fait au peintre de l'avoir placé dans la demi-teinte.

Je reviens sur son frénétique qui se déchire les flancs; la convulsion y serpente de la tête aux pieds. On la voit et dans les muscles du visage, et dans ceux du cou et de la poitrine, et dans les bras, le ventre, le bas-ventre, les cuisses, les jambes, les pieds; c'est une très-belle, très-parfaite imitation. Ils accusent la jambe étendue et son pied d'être un peu trop forts. Je n'en sais pas assez, pour être ou n'être pas de leur avis. Le pied m'en paraît seulement informe.

Mais ce que j'estime surtout dans la composition de Doyen, c'est qu'à travers son fracas, tout y est dirigé à un seul et même but, avec une action et un mouvement propre à chaque figure; toutes ont un rapport commun à la sainte, rapport dont on retrouve des vestiges, même dans les morts. Cette belle femme, qui vient d'expirer au pied du massif, a expiré en invoquant. Le cadavre effrayant, qui pend du massif, avait les bras élevés vers le ciel quand il est tombé mort comme on le voit.

Malgré cela, je ne saurais me dissimuler que l'ouvrage de Doyen n'ait l'air tourmenté, qu'il n'y ait ni naturel ni facilité dans la distribution des figures et des incidents; et qu'on n'y sente partout l'homme qui s'est battu les flancs. Je m'explique :

Il y a dans toute composition un chemin, une ligne qui passe par les sommités des masses ou des groupes, traversant différents plans, s'enfonçant ici dans la profondeur du tableau, là s'avançant sur le devant. Si cette ligne, que j'appellerai ligne de liaison, se plie, se replie, se tortille, se tourmente; si ses convulsions sont petites, multipliées, rectilinéaires, anguleuses, la composition sera louche, obscure; l'œil irrégulièrement promené, égaré dans un labyrinthe, saisira difficilement la liaison. Si au contraire elle ne serpente pas assez, si elle parcourt un long espace sans trouver aucun objet qui la rompe, la composition sera rare et décousue : si elle s'arrête, la composition laissera un vide, un trou. Si l'on sent ce défaut et qu'on remplisse le vide ou trou d'un accessoire inutile, on remédiera à un défaut par un autre.

Un exemple excellent à proposer aux élèves de la distribution

la plus plate et la plus vicieuse, de la ligne de liaison la plus ridiculement rompue, c'est le tableau de *l'Agonie de Jésus-Christ au jardin des Oliviers*[1], que Parrocel a exposé cette année. Ses figures sont placées sur trois lignes parallèles, en sorte qu'on pourrait dépecer son tableau en trois autres mauvais tableaux.

Le *Miracle des Ardents* de Doyen n'est pas irrépréhensible de ce côté. La ligne de liaison y est anfractueuse, pliée, repliée, tortillée. On a de la peine à la suivre; elle est quelquefois équivoque; ou elle s'arrête tout court, ou il faut bien de la complaisance à l'œil pour en poursuivre le chemin.

Une composition bien ordonnée n'aura jamais qu'une seule vraie, unique ligne de liaison; et cette ligne conduira, et celui qui la regarde, et celui qui tente de la décrire.

Autre défaut, et peut-être le plus considérable de tous; c'est qu'on y désire une meilleure connaissance de la perspective, des plans plus distincts, plus de profondeur; tout cela n'a pas assez d'air et de champ, ne recule pas, n'avance pas assez. Et le malade qui s'élance de l'hôpital, et la mère agenouillée qui supplie, et les trois suivantes qui la servent, et le mari qui tient l'enfant, tous ces objets forment un chaos, une masse compacte de figures. Si, sur le fond, derrière le père, vous imaginez un plan vertical, parallèle à la toile, et sur le devant un autre plan parallèle au premier, vous formerez une boîte qui n'aura pas six pieds de profondeur, dans laquelle toutes les scènes de Doyen se passeront, et où ses malades, plus entassés que dans nos hôpitaux, périront étouffés.

Ce qui achève d'augmenter la confusion, la discordance, la fatigue de l'œil, ce sont des tons jaunâtres trop voisins et trop répétés; les nuages sont jaunâtres; la carnation des hommes jaunâtre; les draperies ou jaunes ou d'un rouge mêlé de teintes jaunes; le manteau de la figure principale d'un beau jonquille; les ornements en sont d'or; il y a des écharpes tirant sur le jaune; la grande suivante au derrière énorme est jaune. En faisant tout participer de la même teinte, on évite la discordance, et l'on tombe dans la monotonie. Il faut être bien malheureux pour avoir ces deux défauts à la fois.

1. N° 116 de ce *Salon*.

S'il est vrai, comme on le reproche à Doyen, et comme il aurait un peu de peine à s'en justifier, qu'il ait emprunté la distribution, la marche générale de sa machine, d'une composition de Rubens, où l'on prétend que l'ordonnance est la même, je ne suis plus surpris du défaut d'air et de plans; il est presque inséparable de cette sorte de plagiat. L'estampe vous donnera bien la position des masses, la distribution des groupes, elle vous indiquera même le lieu des ombres et des lumières, à peu près le moyen de séparer les objets; mais ce moyen sera très-difficile à transporter sur la toile. C'est le secret de l'inventeur; il n'a imaginé son ensemble, que d'après un technique qui est le sien, et qui ne sera jamais bien le vôtre. Il est difficile d'exécuter un tableau d'après une description donnée et détaillée; il l'est peut-être encore davantage de l'exécuter d'après une estampe; de là l'intelligence du clair-obscur manquée; rien qui s'éloigne, se rapproche, s'unisse, se sépare, s'avance, se recule, se lie, se fuie; plus d'harmonie, plus de netteté, plus d'effet, plus de magie. De là, des figures poussées trop en devant seront trop grandes, et d'autres repoussées trop en arrière seront trop petites; ou, plus communément, toutes s'entassant les unes sur les autres, plus d'étendue, plus d'air, plus de champ, nulle profondeur, confusion d'objets découpés et artistement collés les uns sur les autres, vingt scènes diverses se passant comme entre deux planches, entre deux boiseries qui ne seront séparées que de l'épaisseur de la toile et de la bordure. Ajoutez que, tandis que le défaut d'air et de perspective porte les figures du devant vers le fond et du fond vers le devant, par une seconde malédiction elles sembleront encore chassées de la gauche vers la droite et de la droite vers la gauche, ou retenues comme par force dans l'enceinte de la toile; en sorte que, cet obstacle levé, on craindrait que tout n'échappât, et n'allât se disperser dans l'espace environnant.

Il y a de la couleur; que dis-je? le tableau de Doyen est même très-vigoureusement colorié; mais il manque d'harmonie; et quoiqu'il soit chaud de toute part, on ne saurait le regarder longtemps sans être peiné; mais c'est principalement au groupe des six figures placées sur le massif que cette peine se fait sentir. C'est un grand papillotage insupportable; il n'en

est pas ainsi de la partie inférieure, ou de la terrasse, ni de la partie vaporeuse et supérieure.

Autre défaut, c'est que la fabrique est d'architecture grecque ou romaine, et que l'action se passe sous le règne de l'architecture gothique : licence inutile. Du reste, elle est d'un bon ton de couleur.

Avec tout ce que je viens de reprendre dans le tableau de Doyen, il est beau et très-beau; il est chaud, il est plein d'imagination et de verve. Il y a du dessin, de l'expression, du mouvement; beaucoup, mais beaucoup de couleur; et il produit un grand effet. L'artiste s'y montre un homme, et un homme qu'on n'attendait pas : c'est sans contredit la meilleure de ses productions; qu'on expose ce tableau en quelque endroit du monde que ce soit; qu'on lui oppose quelque maître ancien ou moderne qu'on voudra; la comparaison ne lui ôtera pas tout mérite. Vous en direz tout ce qu'il vous plaira, monsieur le chevalier Pierre. Si ce morceau n'est que d'un écolier, fort, à la vérité, qu'êtes-vous? Est-ce que vous croyez que nous avons oublié la platitude de ce *Mercure* et de cette *Aglaure* que vous refaisiez sans cesse et qui était toujours à refaire; et ce *Crucifiement* médiocre, toujours médiocre, quoique copié d'une des plus sublimes compositions du Carrache? Il y a des hommes d'une jalousie bien impudente et bien basse. Monsieur le chevalier Pierre, acquérez le droit d'être dédaigneux, et ne le soyez pas : c'est le mieux.

Mais savez-vous, mon ami, la raison de cette rage de Greuze, de ce déchaînement de Pierre, contre ce pauvre Doyen? c'est que Michel[1], qui tient l'École, laissera bientôt vacante une place à laquelle ils prétendent tous. Doyen a été suffisamment vengé de ses critiques par le suffrage public, et le témoignage honorable de son Académie qui, sur son tableau, l'a nommé adjoint à professeur.

Je crois avoir déjà remarqué dans quelques-uns de mes papiers, où je m'étais proposé de montrer qu'une nation ne pouvait avoir qu'un beau siècle, et que, dans ce beau siècle, un grand homme n'avait qu'un moment pour naître, que toute belle composition, tout véritable talent en peinture, en sculp-

1. Michel Van Loo était le directeur de l'École royale des élèves protégés.

ture, en architecture, en éloquence, en poésie, supposait un certain tempérament de raison et d'enthousiasme, de jugement et de verve; tempérament rare et momentané, équilibre sans lequel les compositions sont extravagantes ou froides. Il y a un écueil à craindre pour Doyen; c'est qu'échauffé par son morceau du *Miracle des Ardents*, dont la poésie a plutôt fait le succès que le technique (car, à trancher le mot, en peinture, ce n'est qu'une très-magnifique ébauche), il ne passe la vraie mesure; que sa tête ne s'exalte trop, et qu'il ne se jette dans l'outré. Il est sur la ligne; un pas de travers de plus, et le voilà dans le fracas, dans le désordre. Vous aimez encore mieux, me direz-vous, l'extravagant que le plat; et moi aussi. Mais il y a un milieu entre l'un et l'autre, qui nous convient à tous les deux davantage.

J'ai vu l'artiste : vous ne le croiriez pas, il joue la modestie à merveille; il fait tout ce qu'il peut pour réprimer la bouffissure de l'orgueil qui le gagne; il reçoit l'éloge avec plaisir, mais il a la force de le tempérer; il regrette sincèrement le temps qu'il a perdu avec les grands et les femmes, ces deux pestes du talent; il se propose d'étudier. Ce dont il aime surtout à s'entendre louer, c'est de son faire, qui n'est d'aucun atelier moderne. En effet, son style et son pinceau sont à lui; il ne veut s'endetter qu'à Raphaël, le Guide, le Titien, le Dominiquin, Le Sueur, le Poussin, gens riches que nous lui permettrons d'interroger, de consulter, d'appeler à son secours, mais non de voler. Qu'il apprenne de l'un à dessiner; de l'autre à colorier; de celui-ci à ordonner sa scène, à établir ses plans, à lier ses incidents, la magie de la lumière et des ombres, l'effet de l'harmonie, la convenance, l'expression; à la bonne heure.

Le public paraît avoir regardé le tableau de Doyen comme le plus beau morceau du Salon; et je n'en suis pas surpris. Une chose d'expression forte, un démoniaque qui se tord les bras, qui écume de la bouche, dont les yeux sont égarés, sera mieux senti de la multitude qu'une belle femme nue qui sommeille tranquillement, et qui vous livre ses épaules et ses reins. La multitude n'est pas faite pour recevoir toutes les chaînes imperceptibles qui émanent de cette figure, en saisir la mollesse, le naturel, la grâce, la volupté. C'est vous, c'est moi qui nous

laissons blesser, envelopper dans ces filets; c'est nous qu'ils retiennent invinciblement :

. . . . . Æterno devincti vulnere amoris.
T. Lucret. Cari *De rerum nat.* lib. I, v. 35.

Mais est-il bien sûr qu'il n'y ait pas autant de verve dans la première scène de Térence et dans l'*Antinoüs* que dans aucune scène de Molière, dans aucun morceau de Michel-Ange? J'ai prononcé là-dessus autrefois un peu légèrement. A tout moment je donne dans l'erreur, parce que la langue ne me fournit pas à propos l'expression de la vérité. J'abandonne une thèse, faute de mots qui rendent bien mes raisons. J'ai au fond de mon cœur une chose, et j'en dis une autre. Voilà l'avantage de l'homme retiré dans la solitude. Il se parle, il s'interroge, il s'écoute, et s'écoute en silence. Sa sensation secrète se développe peu à peu; et il trouve les vraies voix qui dessillent les yeux des autres, et qui les entraînent.

O rus, quando ego te adspiciam?...

Vien et Doyen ont retouché leurs tableaux en place. Je ne les ai point vus; mais allez à Saint-Roch; et quoi qu'ait pu faire Doyen, je gage que son tableau, après vous avoir appelé par une bonne couleur générale, vous repoussera toujours par la discordance. Je gage que son effet vous fatiguera; qu'il n'y a point de plans, mais point; rien de décidé; qu'on ne sait toujours où posent les figures du parvis; que cette grosse suivante à énorme derrière rouge, au lieu d'être large, continue d'être monstrueuse et mal assise; qu'il n'y a point de repos; que vous y ressentez partout la *furia francese;* qu'à juger de la figure qui tient le petit enfant, par le plan qu'on lui suppose, elle est d'une grandeur colossale, *et cætera, et cætera.* Ces vices ne se corrigent pas à la pointe du pinceau; *ma, comè ogni medaglia ha il suo riverso,* le bas de son tableau sera toujours beau; la couleur en sera toujours chaude, vigoureuse et vraie. Le groupe des deux figures, dont l'une se déchire les flancs (quoiqu'il y ait peut-être dans Rubens, ou ailleurs, un possédé que Doyen ait regardé), sera toujours d'un grand maître; que s'il a pris cette

figure, c'est *ut conditor et non ut interpres;* et que ce Greuze qui lui en fait le reproche n'a qu'à se taire, car il ne serait pas difficile de lui cogner le nez sur certains tableaux flamands où l'on retrouve des attitudes, des incidents, des expressions, trente accessoires dont il a su profiter, sans que ses ouvrages en perdent rien de leur mérite.

Le bas du tableau de Doyen annonce vraiment un grand talent; qu'il mette un peu de plomb dans sa tête; que ses compositions deviennent plus sages, plus décidées; que les figures en soient mieux assises; qu'il n'entasse plus tête sur tête; qu'il étudie plus les grands maîtres; qu'il s'éprenne davantage de la simplicité; qu'il soit plus harmonieux, plus sévère, moins fougueux, moins éclatant; et vous verrez le coin qu'il tiendra dans l'école française. Il a du feu, mais trop de petits effets qui nuisent à l'ensemble. Il perd à être détaillé, mais il sent, mais il sent fortement. C'est un grand point. Laissez-le aller, vous dis-je.

Quoique la partie supérieure de son tableau n'aille pas de pair avec l'inférieure, la gloire cependant est soignée, contre l'usage, qui la néglige ordinairement, *Hic quoque sunt superis sua jura;* et le tout rappelle bien mon épigraphe :

. . . . . Multoque, in rebus acerbis,
Acrius advertunt animos ad Relligionem.

Le besoin que Doyen et Vien ont senti de retoucher leurs tableaux en place doit apprendre aux artistes à se ménager dans l'atelier la même exposition, les mêmes lumières, le même local qu'ils doivent occuper.

Vien a moins perdu à Saint-Roch que Doyen : Vien y est resté simple, sage et harmonieux; Doyen fatigant, papillotant, inégal, vigoureux. Les figures du bas vous y paraîtront beaucoup trop fortes pour les autres.

Donnez à Vien la verve de Doyen, qui lui manque; donnez à Doyen le faire de Vien, qu'il n'a pas; et vous aurez deux grands artistes. Mais cela est peut-être impossible, du moins cette alliance ne s'est point encore vue; et le premier de tous les peintres n'est que le second, dans toutes les parties de la peinture[1].

1. C'est le mot de Vernet sur lui-même rapporté ci-dessus.

Allez voir le tableau de Doyen, le soir, en été, et voyez-le de loin. Allez voir celui de Vien, le matin, dans la même saison, et voyez-le de près ou de loin, comme il vous plaira; restez-y jusqu'à la nuit close; et vous verrez la dégradation de toutes les parties suivre exactement la dégradation de la lumière naturelle, et la scène entière s'affaiblir comme la scène de l'univers, lorsque l'astre qui l'éclairait a disparu; le crépuscule naît dans sa composition, comme dans la nature.

CASANOVE.

Bon peintre de batailles, autant qu'on peut l'être sans en avoir vu. Les anciens Scandinaves conduisaient leurs poëtes à la guerre.

Ils les plaçaient au centre de leurs armées; ils leur disaient : « Venez nous voir combattre et mourir. Soyez les témoins oculaires de notre valeur et de nos actions. Chantez de nous ce que vous en aurez vu, que notre mémoire dure éternellement dans notre patrie, et que ce soit la récompense du sang que nous avons versé pour elle. » Ces hommes sacrés étaient également respectés des deux partis. Après la bataille, ils montaient leurs lyres, et ils en tiraient des sons de joie ou de deuil, selon qu'elle avait été heureuse ou malheureuse. Leurs images étaient simples, fortes et vraies. On dit qu'un vainqueur féroce ayant fait égorger les Bardes ennemis, un seul, échappé au glaive, monta sur une haute montagne, chanta la défaite de ses malheureux compatriotes, chargea d'imprécations leur barbare vainqueur, lui prédit les malheurs qui l'attendaient, le dévoua, lui et les siens, à l'oubli, et se précipita du rocher. C'était, chez ces peuples, un devoir religieux que de célébrer par des chants ceux qui avaient eu le bonheur de périr les armes à la main. Ossian, chef, guerrier, poëte et musicien, entend frémir pendant la nuit les arbres qui environnent sa demeure; il se lève, il s'écrie : « Ames de mes amis, je vous entends; vous me reprochez mon silence. » Il prend sa lyre, il chante; et lorsqu'il a chanté, il dit : « Ames de mes amis, vous voilà immortelles; soyez donc satisfaites, et laissez-moi reposer. » Dans sa vieillesse, un Barde aveugle se fait conduire entre les

tombeaux de ses enfants; il s'assied, il pose ses deux mains sur la pierre froide qui couvre leurs cendres, il les chante. Cependant l'air, ou plutôt les âmes errantes de ses enfants caressaient son visage, et agitaient sa longue barbe. O les belles mœurs! ô la belle poésie! il faut avoir vu, soit qu'on peigne, soit qu'on écrive. Dites-moi, monsieur Casanove, avez-vous jamais été présent à une bataille? Non. Eh bien! quelque imagination que vous ayez, vous resterez médiocre. Suivez les armées, allez, voyez et peignez.

68. UN CAVALIER ESPAGNOL, VÊTU A L'ANCIENNE MODE[1].

Très-beau petit tableau; je me trompe : grand et beau tableau; belle composition, bien simple; mais quel goût il faut avoir pour l'apprécier! Il n'y a ici ni éclat, ni tumulte, ni fracas de couleur et de figure; rien de ce qui en impose à la multitude; mais du repos, de la tranquillité, un art sévère. On n'aperçoit qu'un cavalier sur son cheval, il vient à vous; et l'homme, et l'animal docile, sont de la plus grande vérité. Ils sont hors la toile, toute la lumière est rassemblée sur eux; le reste est dans la demi-teinte. L'homme est merveilleusement bien en selle. L'animal qui descend se piète. A droite, sur le fond, ce sont des monticules; au delà de ces monticules défile une troupe de soldats, dont on entrevoit les têtes par-dessous le ventre du cheval. *Hic equus non est omnium.* Il faut un faire, un naturel bien surprenant pour arrêter, pour intéresser avec si peu de chose.

69. BATAILLE.

Belle et grande masse au centre; sur le devant, un combattant sur un cheval blanc. Au delà, plus sur le fond, un autre combattant, puis un énorme cheval roux abattu. Sous les pieds des premiers chevaux, soldats renversés, foulés, écrasés, étouffés. Sur les ailes, mêlées particulières dérobées par le feu, la poussière et la fumée, et s'enfonçant en s'éteignant dans la profondeur du tableau, donnant à la scène de l'étendue et de la vigueur à la masse principale. Beau ciel, bien chaud, bien

1. Appartenait à M. Rueffier.

terrible, bien épais, bien enflammé d'une lumière rougeâtre. Grande variété d'incidents; beau et effrayant désordre avec harmonie. C'est tout ce que je puis dire. Mais quelle idée cela laisse-t-il? Aucune. On composerait, d'après cette description, cent autres tableaux différents entre eux, et de celui de Casanove.

69. UNE PETITE BATAILLE, ET SON PENDANT.

C'est un choc de cavalerie très-vif d'action, savamment composé, figures d'hommes et de chevaux bien dessinées et pleines d'expression. Joli morceau, auquel on ne peut reprocher qu'une couleur un peu trop brillante, ce qui donne un ton de gaieté à un sujet qui doit remplir d'effroi. La vigueur et l'éclat du coloris sont deux choses diverses. On est éclatant sans vigueur, et vigoureux sans éclat; et peut-être est-on l'un ou l'autre sans harmonie.

Je juge ce sujet sans le décrire. On ne décrit point une bataille; il faut la voir.

Le pendant de ce morceau est un paysage avec figures, où la couleur éclatante est plus convenable qu'à la bataille[1].

70. DEUX PAYSAGES AVEC FIGURES[2].

On voit au premier de ces paysages, à gauche, un grand rocher, dont le pied est baigné par des eaux traversées par des voyageurs, entre lesquels une femme portant un enfant sur son dos; autour de cette femme, quelques moutons, puis une autre femme à cheval, tenant un petit chien; ensuite son mari arrêté, et faisant boire son cheval. A droite des eaux, d'autres passagers et un lointain.

Les figures de la gauche, quoique très-agréables, sont un peu collées au rocher, dont la face est coupée à pic, et égale de forme et de ton. En changeant la forme et pratiquant à cette surface des enfoncements, des saillies, les figures seraient

1. D'après le livret, les deux batailles, n° 69, se faisaient pendant, comme les deux paysages, n° 70. S'il y avait un troisième paysage de Casanova au Salon, il n'en est pas fait mention.

2. Tableaux de 3 pieds 1/2 de large sur 3 pieds 1/2 de haut. Appartenaient à M. de La Ferté, intendant des Menus-Plaisirs.

venues plus en devant; en laissant à cette masse son égalité plane, il eût fallu varier le ton, et faire passer de l'air entre les figures et le rocher.

Le second paysage dont je vais vous parler, est fort supérieur à celui-ci. C'est un très-beau tableau, du moins pour ceux qui savent le regarder. A droite, grande et large masse de rochers. Ces rochers sont dans la demi-teinte, et couronnés d'herbes, de plantes et d'arbustes sauvages. Ce ne sont pas d'énormes pierres pelées, sèches, raides, hideuses. Une mousse tendre, une verdure obscure, jaunâtre et chaude les revêt; ils sont prolongés de la droite vers la gauche, et semblent diviser le paysage en deux; des eaux en baignent le pied. A droite, sur la rive de ces eaux, on voit deux pâtres sur leurs chevaux; plus sur le devant, entre eux, une chèvre; en s'avançant un peu vers la gauche, une bergère assise à terre; non loin d'elle, quelques moutons. Là, finissent les rochers, et s'ouvre une échappée au loin. Vous voyez le ciel et des nuées. Vous voyez ces nuées tourner autour de la masse des rochers, sur le fond, l'en détacher, et annoncer derrière elle une campagne dont elle dérobe l'aspect. Vis-à-vis de cette échappée, de l'espace le plus antérieur du tableau on grimpe sur des éminences qui ne sont que la continuité des rochers.

L'artiste a placé sur l'une des éminences un paysan avec un cheval. Le côté gauche de cette scène champêtre est fermé par deux grands arbres qui s'élèvent en s'inclinant vers la gauche, d'entre de la rocaille et des quartiers de pierres brutes; ces deux arbres peints avec vigueur sont encore très-poétiques. Le ciel est si léger, qu'ayant pris ce morceau pour un ouvrage de Loutherbourg, cette qualité, qui manque à celui-ci, me fit suspecter mon erreur. Ce paysage est beau, bien ordonné, bien vrai, d'un bel effet.

71. DEUX PETITS TABLEAUX, DONT L'UN REPRÉSENTE UN MARÉCHAL, L'AUTRE UN CABARET.

LE MARÉCHAL. Arcade ruinée à droite, fermée par en bas d'une cloison à claire-voie, et couverte d'arbustes par en haut. Du même côté, sur le devant, un soldat assis sur des portemanteaux. Plus vers la gauche, le fond et de face, un cavalier

sur un cheval brun, tenant par la bride un cheval qu'on ferre. Le pied de ce cheval est passé dans la boucle d'une corde qui le tient levé. Le maréchal qui ferre; autre maréchal accroupi derrière celui-ci; à gauche, la forge couverte d'une hotte de bois tout à fait pittoresque. Au bas de la forge, un panier à charbon et des outils du métier. Toute cette partie du tableau est dans la demi-teinte; ou plutôt il n'y a guère que la croupe du cheval qu'on ferre qui soit frappée de la lumière qui tombe du ciel.

Le Cabaret. Autre petit Wouwermans, à préférer au précédent pour l'effet. A droite, le cabaret avec du bois, des bûches, des paniers, des tonneaux à la porte; à quelque distance de la porte, le cabaretier un verre plein dans une main, sa bouteille de l'autre. Plus sur la gauche et le fond, un valet qui vient de poser à terre deux seaux d'eau pour les chevaux. Un de ces chevaux est sans cavalier, il a un portemanteau sur la croupe, une lanterne pendue à l'arçon de sa selle; il boit. L'autre cheval est monté de son cavalier, qui a le verre à la main. Au delà du cabaret, sur le fond, petites fabriques ruinées. A gauche en retour, les mêmes fabriques continuées; autour de ces masures, poules, canards et autres volailles.

J'ai dit que c'étaient deux petits Wouwermans; et cela est vrai pour les sujets, la manière, la couleur et l'effet. J'en croyais le technique perdu; Casanove le retrouverait. Il y a des connaisseurs d'un goût difficile qui prétendent que ce faire est faux, sans aucun modèle approché dans la nature. Je ne saurais le nier; car je ne me rappelle pas d'avoir jamais rien vu de ressemblant à cette magie; mais elle est si douce, si harmonieuse, si durable, si vigoureuse, que je regarde, admire et me tais. Mais la nature étant une, comment concevez-vous, mon ami, qu'il y ait tant de manières diverses de l'imiter, et qu'on les approuve toutes? Cela ne viendrait-il pas de ce que, dans l'impossibilité reconnue et peut-être heureuse de la rendre avec une précison absolue, il y a une lisière de convention sur laquelle on permet à l'art de se promener; de ce que, dans toute production poétique, il y a toujours un peu de mensonge dont la limite n'est et ne sera jamais déterminée? Laissez à l'art la liberté d'un écart approuvé par les uns et proscrit par d'autres. Quand on a une fois avoué que le soleil du peintre

n'est pas celui de l'univers et ne saurait l'être, ne s'est-on pas engagé dans un autre aveu dont il s'ensuit une infinité de conséquences? la première, de ne pas demander à l'art au delà de ses ressources; la seconde, de prononcer avec une extrême circonspection de toute scène où tout est d'accord,

Au reste, voulez-vous bien sentir la différence de l'opaque, du compacte, du monotone, du manque de tons, de passages et de nuances, avec l'effet des qualités contraires à ces défauts? Comparez la croupe du cheval blanc de Casanove avec la croupe d'un cheval blanc d'une des batailles de Loutherbourg. Ces comparaisons multipliées vous rendraient bien difficile.

72. PETIT TABLEAU REPRÉSENTANT UN CAVALIER QUI RAJUSTE SA BOTTE.

A droite, un bout de rivière avec un lointain; deux cavaliers passent la rivière. Sur une terrasse assez élevée et assez large au bord de la rivière, un cavalier sur son cheval, tenant la bride de celui de son camarade, qu'on voit plus sur le fond et sur la gauche, descendu à terre et rajustant sa botte.

Autre petit morceau de la même école flamande; mais je suis bien fâché contre ce mot de pastiche qui marque du mépris, et qui peut décourager les artistes de l'imitation des meilleurs maîtres anciens. Quoi donc! s'il arrivait que l'on me présentât un morceau si bien fait de tout point dans la manière de Raphaël, de Rubens, du Titien, du Dominiquin, que moi et tout autre s'y trompât, l'artiste n'aurait-il pas exécuté une belle chose? Il me semble qu'un littérateur serait assez content de lui-même, s'il avait composé une page qu'on prît pour une citation d'Horace, de Virgile, d'Homère, de Cicéron ou de Démosthène; une vingtaine de vers qu'on fût tenté de restituer à Racine ou à Voltaire. N'avons-nous pas une infinité de pièces dans le style marotique; et ces pièces, pour être de vrais pastiches en poésie, en sont-elles moins estimables?

Casanove est vraiment un peintre de batailles; mais, encore une fois, quelle est la description d'un tableau de bataille qui puisse servir à un autre que celui qui la fait, les yeux devant le tableau? Plus vous détaillerez, chaque petit détail ayant toujours quelque chose de vague et d'indéterminé, plus vous com-

pliquerez le problème pour l'imagination. Il en est d'une bataille, d'un paysage, ainsi que du portait d'une femme absente; plus vous donnerez de ses traits à l'artiste, plus vous le rendrez perplexe. Je dirai donc : à droite, des soldats renversés; sur le devant, au centre, un cavalier qui s'élance à toutes jambes; par derrière celui-ci, plus sur le fond, un autre cavalier dont le chêval est renversé ; autour de cette masse, des morts et des mourants; et j'ajouterai : sur les ailes, petites mêlées séparées; très-beau, très-large; et puis, que votre tête fasse de cela ce qui lui conviendra; elle est d'autant plus à son aise, qu'elle sait moins du faire et de l'ordonnance. Un homme de lettres qui n'est pas sans mérite prétendait que les épithètes générales et communes, telles que grand, magnifique, beau, terrible, intéressant, hideux, captivant moins la pensée de chaque lecteur, à qui cela laisse, pour ainsi dire, carte blanche, étaient celles qu'il fallait toujours préférer. Je le laissai dire ; mais tout bas je lui répondais, au dedans de moi-même : « Oui, quand on est un pauvre diable comme toi, quand on ne se peint que des images triviales. Mais quand on a de la verve, des concepts rares, une manière d'apercevoir et de sentir originale et forte, le grand tourment est de trouver l'expression singulière, individuelle, unique, qui caractérise, qui distingue, qui attache et qui frappe. Tu aurais dit d'un de tes combattants qu'il avait reçu à la tête ou au cou une énorme blessure. Mais le poëte dit : « La flèche l'atteignit au-dessus de l'oreille, entra, « traversa les os du palais, brisa les dents de la mâchoire inférieure, sortit par la bouche, et le sang qui coulait le long de « son fer tombait à terre en distillant par la pointe. » Ces épithètes générales sont d'autant plus misérables dans le style français, que l'exagération nationale, les appliquant usuellement à de petites choses, les a presque toutes décriées. »

BAUDOUIN.

Toujours petits tableaux, petites idées, compositions frivoles, propres au boudoir d'une petite-maîtresse, à la petite maison d'un petit-maître ; faites pour de petits abbés, de petits robins, de gros financiers ou autres personnages sans mœurs et d'un petit goût.

73. LE COUCHER DE LA MARIÉE[1].

Entrons dans cet appartement, et voyons cette scène. A droite, cheminée et glace. Sur la cheminée et devant la glace, flambeaux à plusieurs branches et allumés. Devant le foyer, suivante accroupie qui couvre le feu. Derrière celle-ci, autre suivante accroupie qui, l'éteignoir à la main, se dispose à éteindre les bougies des bras attachés à la boiserie. Au côté de la cheminée, en s'avançant vers la gauche, troisième suivante debout, tenant sa maîtresse sous les bras, et la pressant d'entrer dans la couche nuptiale. Cette couche, à moitié ouverte, occupe le fond. La jeune mariée s'est laissé vaincre; elle a déjà un genou sur la couche; elle est en déshabillé de nuit. Elle pleure. Son époux, en robe de chambre, est à ses pieds, et la conjure. On ne le voit que par le dos. Il y a au chevet du lit une quatrième suivante qui a levé la couverture; tout à fait à gauche, sur un guéridon, un autre flambeau à branches; sur le devant, du même côté, une table de nuit avec des linges.

Monsieur Baudouin, faites-moi le plaisir de me dire en quel lieu du monde cette scène s'est passée? Certes, ce n'est pas en France. Jamais on n'y a vu une jeune fille bien née, bien élevée, à moitié nue, un genou sur le lit, sollicitée par son époux en présence de ses femmes qui la tiraillaient. Une innocente prolonge sans fin sa toilette de nuit; elle tremble, elle s'arrache avec peine des bras de son père et de sa mère; elle a les yeux baissés, elle n'ose les lever sur ses femmes. Elle verse une larme. Quand elle sort de sa toilette pour passer vers le lit nuptial, ses genoux se dérobent sous elle, ses femmes sont retirées; elle est seule, lorsqu'elle est abandonnée aux désirs, à l'impatience de son jeune époux. Ce moment est faux. Il serait vrai, qu'il serait d'un mauvais choix. Quel intérêt cet époux, cette épouse, ces femmes de chambre, toute cette scène peut-elle avoir? Feu[2] notre ami Greuze n'eût pas manqué de prendre l'instant précédent, celui où un père, une mère, envoient leur fille à son époux. Quelle tendresse! quelle honnêteté! quelle délicatesse!

1. A gouache. — Gravé par Simonet. Le tableau, de 10 pouces sur 15, a été vendu 853 livres à la vente du marquis de Ménars.

2. Greuze avait refusé d'exposer au Salon de cette année. De plus, il était en froid avec Diderot qui dit plus loin : « Je n'aime plus Greuze. »

quelle variété d'actions et d'expressions dans les frères, les sœurs, les parents, les amis, les amies! quel pathétique n'y aurait-il pas mis! Le pauvre homme, que celui qui n'imagine, dans cette circonstance, qu'un troupeau de femmes de chambre!

Le rôle de ces suivantes serait ici d'une indécence insupportable, sans les physionomies ignobles, basses et malhonnêtes que l'artiste leur a données. La petite mine chiffonnée de la mariée, l'action ardente et peu touchante du jeune époux vu par le dos, ces indignes créatures qui entourent la couche, tout me représente un mauvais lieu. Je ne vois qu'une courtisane qui s'est mal trouvée des caresses d'un petit libertin, et qui redoute le même péril, sur lequel quelques-unes de ses malheureuses compagnes la rassurent. Il ne manque là qu'une vieille.

Rien ne prouve mieux que l'exemple de Baudouin combien les mœurs sont essentielles au bon goût. Ce peintre choisit mal ou son sujet ou son instant; il ne sait pas même être voluptueux. Croit-il que le moment où tout le monde s'est retiré, où la jeune épouse est seule avec son époux, n'eût pas fourni une scène plus intéressante que la sienne?

Artistes, si vous êtes jaloux de la durée de vos ouvrages, je vous conseille de vous en tenir aux sujets honnêtes. Tout ce qui prêche aux hommes la dépravation est fait pour être détruit; et d'autant plus sûrement détruit, que l'ouvrage sera plus parfait. Il ne subsiste presque plus aucune de ces infâmes et belles estampes que le Jules Romain a composées d'après l'impur Arétin. La probité, la vertu, l'honnêteté, le scrupule, le petit scrupule superstitieux, font tôt ou tard main basse sur les productions déshonnêtes. En effet, quel est celui d'entre nous qui, possesssur d'un chef-d'œuvre de peinture ou de sculpture capable d'inspirer la débauche, ne commence pas à en dérober la vue à sa femme, à sa fille, à son fils? Quel est celui qui ne pense que ce chef-d'œuvre ne puisse passer à un autre possesseur moins attentif à le serrer? Quel est celui qui ne prononce, au fond de son cœur, que le talent pouvait être mieux employé, un pareil ouvrage n'être pas fait, et qu'il y aurait quelque mérite à le supprimer? Quelle compensation y a-t-il entre un tableau, une statue, si parfaite qu'on la suppose, et la corruption d'un cœur innocent? Et si ces pensées, qui ne sont pas tout

à fait ridicules, s'élèvent, je ne dis pas dans un bigot, mais dans un homme de bien ; et dans un homme de bien, je ne dis pas religieux, mais esprit fort, mais athée, âgé, sur le point de descendre au tombeau, que deviennent le beau tableau, la belle statue, ce groupe du satyre qui jouit d'une chèvre, ce petit Priape qu'on a tiré des ruines d'Herculanum ; ces deux morceaux les plus précieux que l'antiquité nous ait transmis, au jugement du baron de Gleichen et de l'abbé Galiani, qui s'y connaissent ? Voilà donc, en un instant, le fruit des veilles du talent le plus rare brisé, mis en pièces ? Et qui de nous osera blâmer la main honnête et barbare qui aura commis cette espèce de sacrilége? Ce n'est pas moi, qui cependant n'ignore pas ce qu'on peut m'objecter : le peu d'influence que les productions des beaux-arts ont sur les mœurs générales ; leur indépendance même de la volonté et de l'exemple d'un souverain, des ressorts momentanés, tels que l'ambition, le péril, l'esprit patriotique ; je sais que celui qui supprime un mauvais livre, ou qui détruit une statue voluptueuse, ressemble à un idiot qui craindrait de pisser dans un fleuve de peur qu'un homme ne s'y noyât : mais laissons là l'effet de ces productions sur les mœurs de la nation; restreignons-le aux mœurs particulières. Je ne puis me dissimuler qu'un mauvais livre, une estampe malhonnête que le hasard offrirait à ma fille, suffirait pour la faire rêver et la perdre. Ceux qui peuplent nos jardins publics des images de la prostitution ne savent guère ce qu'ils font! Cependant tant d'inscriptions infâmes dont la statue de la *Vénus aux belles fesses* est sans cesse barbouillée dans les bosquets de Versailles ; tant d'actions dissolues avouées dans ces inscriptions, tant d'insultes faites par la débauche même à ses propres idoles; insultes qui marquent des imaginations perdues, un mélange inexplicable de corruption et de barbarie, instruisent assez de l'impression pernicieuse de ces sortes d'ouvrages. Croit-on que les bustes de ceux qui ont bien mérité de la patrie, les armes à la main, dans les tribunaux de la justice, aux conseils du souverain, dans la carrière des lettres et des beaux-arts, ne donnassent pas une meilleure leçon ? Pourquoi donc ne rencontrons-nous point les statues de Turenne et de Catinat? c'est que tout ce qui s'est fait de bien chez un peuple se rapporte à un seul homme; c'est que cet homme, jaloux de toute

gloire, ne souffre pas qu'un autre soit honoré. C'est qu'il n'y a que lui.

Encore, si le mauvais choix des tableaux de Baudouin était racheté par le dessin, l'expression des caractères, un faire merveilleux; mais non, toutes les parties de l'art y sont médiocres. Dans le morceau dont il s'agit ici, la mariée est d'un joli ensemble, la tête en est bien dessinée; mais le mari, vu par le dos, a l'air d'un sac, sous lequel on ne ressent rien; sa robe de chambre l'emmaillotte, la couleur en est terne. Point de nuit; scène de nuit, peinte de jour. La nuit, les ombres sont fortes, et par conséquent les clairs éclatants; et tout est gris. La suivante qui lève la couverture n'est pas mal ajustée.

PETIT DIALOGUE.

« Mais, mon ami, à quoi pensez-vous? Il me semble que vous n'êtes pas trop à ce que vous lisez.

— Il est vrai; comme votre Baudouin ne m'intéresse aucunement, je revenais malgré moi sur Casanove.

— Eh bien! Casanove... est donc un artiste bien merveilleux?

— Bien merveilleux! qui vous dit cela? Il est aux bons peintres du siècle passé comme nos bons littérateurs aux écrivains du même siècle. Il a du dessin, des idées, de la chaleur, de la couleur.

— Son tableau du *Cavalier espagnol*, dont vous faites tant de cas, a-t-il le mérite d'un autre *Cavalier* du Salon précédent[1]?

— Non.

— N'est-il pas gris?

— Il est vrai.

— Même un peu sale?

— Cela se peut.

— Mollement dessiné?

— Vous êtes difficile.

— Et son cheval n'a-t-il pas l'air d'un cheval de louage?

— Vous n'aimez pas Casanove.

— Je ne l'aime ni ne le hais. Je ne le connais pas, et suis

1. Voyez t. X, p. 331.

tout à fait disposé à lui rendre justice; et pour vous en convaincre, je trouve, par exemple, dans sa *Bataille* et son pendant, le ciel de la plus grande beauté, les nuages légers et transparents. En ce point, ainsi que par la variété et la finesse des tons, comparable au Bourguignon, même plus vigoureux, et bien le maître de Loutherbourg, et celui-ci bien l'écolier. Il faut être juste; dans cette petite composition, où vous avez loué un certain cheval blanc, je conviens qu'il est d'une finesse de couleur étonnante; mais convenez que la tête en est fort mauvaise. Dans une de ces batailles, je me rappelle encore des soldats touchés avec force et délicatesse, quoique ce ne soit pas le mérite ordinaire de ce peintre; là, ou ailleurs (car, comme je compte sur vous, je parcours les choses un peu légèrement), sur le devant, un soldat mort, un étendard, un tambour, une terrasse, peints avec beaucoup de vigueur. Au *Gué*, qui fait le pendant, le ciel est joli, et les figures très-finies; mais il s'en manque un peu qu'au *Maréchal* elles aient cet esprit-là. A la *Botte rajustée*, la couleur est douce; mais n'est-elle pas un peu grise? Voyez.

— Je vois que vous seriez bien plus méchant que moi, si vous le vouliez; mais reprenons le Baudouin. »

74. LE SENTIMENT DE L'AMOUR ET DE LA NATURE CÉDANT POUR UN TEMPS A LA NÉCESSITÉ[1].

A droite, sur le devant, l'extrémité du lit qu'on appelle le lit de misère. Plus sur le fond, un quidam, le nez enveloppé d'un manteau, et recevant un nouveau-né emmaillotté. Un peu plus sur le fond, et vers la gauche, en coiffure noire, en mantelet, en mitaines, une sage-femme qui présente l'enfant au quidam, et prête à sortir. Au centre, sur le devant, une jeune fille assise sur une chaise, toute rajustée, dans la douleur, retenant d'une main son enfant, qu'on lui enlève, et serrant de l'autre la main du père. Placée un peu plus à gauche, sur un tabouret, et vue par le dos, une amie, penchée vers l'accouchée, et la déterminant au sacrifice; tout à fait à gauche, devant une petite table, un jeune talon rouge, vu par le dos, serrant la main qu'on lui a tendue, la tête penchée sur son autre main,

1. A gouache; gravé sous le titre : *le Fruit de l'amour caché.*

ou renversée en arrière, je ne sais lequel des deux, et dans l'attitude du désespoir. Il est proche d'une porte vitrée qui éclaire la chambre de la sage-femme, où l'on voit des lits numérotés.

J'ai déjà dit, au Salon précédent[1], ce que je pensais de ce morceau; j'ai dit que la scène placée dans un grenier où la misère aurait relégué un pauvre père, une pauvre mère nouvellement accouchée, et réduite à abandonner son enfant, serait infiniment plus favorable au technique. Ce ne sont pas des tuiles, des chevrons, des toiles d'araignée qui sont vils, c'est un mélange de luxe et de pauvreté. Un paysan en sabots, en guêtres, mouillé, crotté, vêtu de toile, un bâton à la main, la tête couverte d'un méchant feutre, est bien. Un laquais, avec sa livrée usée, ses bas gris, sa culotte de chamois, son chapeau bordé, son vêtement taché, est dégoûtant. Quant aux mœurs de celui de Baudouin et de celui que j'imagine, c'est la différence des bonnes et des mauvaises. Composition froide, point de vérité, exécution faible de tout point. — Mais les figures ont de la proportion et du mouvement. — D'accord. — L'accouchée est bien ajustée. — Trop bien; est-ce qu'il ne devrait pas y avoir dans sa coiffure, dans le désordre de ses cheveux et de son vêtement, des vestiges de la scène qui a précédé? — Il y a de la douleur dans sa tête, et les bras en sont bien dessinés. — Mais ses pieds ne sont-ils pas trop petits et décolorés par la vigueur du coussin qui les supporte; et la tête de cet enfant est-elle soutenue comme elle devrait l'être? Est-ce ainsi qu'on porte et qu'on donne un nouveau-né? et ce lit de misère est-il touché? Pourquoi cette sage-femme hors de son état? Je lui aimerais bien mieux des restes de la fatigue de son métier. C'est tout cet apprêt, qui fait le petit, le mauvais, qui chasse la nature. C'est qu'il faut un goût plus original, un sentiment plus vif du vrai, pour tirer parti de ces sortes de sujets; et puis le tout est gris. Monsieur Baudouin, vous me rappelez l'abbé Cossart, curé de Saint-Remy, à Dieppe. Un jour qu'il était monté à l'orgue de son église, il mit par hasard le pied sur une pédale : l'instrument résonna; et le curé Cossart s'écria : « Ah! ah! je joue de l'orgue! cela n'est pas si difficile que je croyais ».

1. V. t. X, p. 336.

Monsieur Baudouin, vous avez mis le pied sur la pédale, et puis c'est tout.

75. HUIT PETITS MORCEAUX EN MINIATURE, REPRÉSENTANT LA VIE DE LA VIERGE.

Celui de la *Nativité* n'est pas mal; il est bien composé, vigoureusement peint; mais c'est une imitation, pour ne pas dire une copie réduite du même sujet, peint par notre beau-père[1], pour M[me] de Pompadour; même Vierge coquette, mêmes anges libertins. Il y a là du beau-père; ce n'est pas du Baudouin pur. — Maître Denis, de la douceur; il y a de l'effet, la couleur est jolie. La Vierge a de la candeur, de la finesse; elle est bien ajustée, l'enfant est lumineux et douillettement fait. Et ces bergers, est-ce qu'ils ne vénèrent pas bien? Regardez bien les autres morceaux; et vous les trouverez spirituellement touchés. — Je regarde, et tout cela ne me paraît que de beaux écrans. — Même *la Chaumière* ou *la Mère qui surprend sa fille sur une botte de paille?* — J'en excepte celui-là. Il est à gouache; mais les tons en sont si lumineux, qu'on le croirait à l'huile. Je suis juste, comme vous voyez. Je ne demande pas mieux que d'avoir à louer, surtout Baudouin, bon garçon, que j'aime, et à qui je souhaite de la fortune et du succès.

Sa *Chaumière* est encore mieux peinte, et d'un meilleur effet que sa *Crèche;* peu s'en faut que ce ne soit une excellente chose, car c'en est une très-bonne.

77. LA CHAUMIÈRE[2].

A droite, grande porte de grange. Au-dessus, poutres, chevrons, espèce de fabrique, où voltigent des pigeons. Au bas, escalier, d'où l'on descend dans la chaumière; autour de cet escalier, sur le devant, une chèvre et des ustensiles de ménage champêtre. Au centre de la toile et du tableau, une vieille, le dos courbé, le visage allumé de colère, les poings sur les côtés, gourmandant sa fille, étendue sur une botte de paille, qu'elle partage avec un jeune paysan. Pauvre lit! mais que je troque-

1. Boucher.
2. Ce petit tableau n'est pas nommé au livret. Il a été gravé.

rais bien pour le mien, car la fille est jolie; elle n'y gagnerait pas. Son ajustement n'a pas le sens commun; son élégance jure avec le lieu et la condition des personnages. Les bottes de paille, ce rustique théâtre du plaisir est au pied des murs de quelques étables, dont la couverture descend en pente. Du fond, vers le devant, tout à fait à gauche, espèce de retraite ou d'enfoncement, où l'on a placé des outils de laboureur.

Je reviens sur mon premier jugement. Tout ceci bien peint, mais très-bien peint, n'est qu'un amas de contradictions; point de vérité, point de vrai goût. Je suis révolté de la bassesse de cette vieille, de ces bottes de paille, de cette écurie, et de cette élégante et de cet élégant qui la caresse. C'est du Fontenelle, brouillé avec du Théocrite. C'est la composition d'une tête faible, étroite et déréglée. Baudouin transportera la fausse gentillesse de son beau-père, dont il est épris, les grâces de Boucher, dans une grange, dans une cave, dans une prison, dans un cachot; il fourrera partout la petite maison et le boudoir. Il n'entend rien à la convenance. Il ne sait pas qu'il faut que tout tienne. Il ignore ce que les autres savent sans l'avoir appris, et pratiquent de jugement naturel et d'instinct. Ce tact lui manque; j'en suis fâché.

ROLAND DE LA PORTE.

78. UN CRUCIFIX DE BRONZE, SUR UN FOND DE VELOURS BLEU IMITANT LE RELIEF[1].

Je l'ai vu ce *Crucifix* tant vanté. Il est très-bien; mais ces sortes de morceaux ne sont pas la magie noire. C'est ce qu'ignorent ceux qu'ils attirent par l'illusion qu'ils font au sens de la vue. Ils n'ont jamais connu ce qu'Oudry exécutait dans ce genre; ils n'ont jamais vu des barbouillages d'Allemagne qui ont le même prestige. On a placé le tableau de Roland à une assez grande distance; et les bas-reliefs d'Oudry, placés parmi les sculptures, étaient si vrais qu'il n'y avait que le tact qui pût détromper l'œil. Ce que je désirerais, c'est qu'on introduisît un bas-relief d'une grande force dans une composition historique,

1. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 3/4 de large.

et qu'on s'imposât ainsi la nécessité d'achever l'ouvrage avec la même vérité et le même effet.

Ce peintre-ci ne manque pas de couleur, il peut aller loin; il faut s'y connaître pour concevoir cette espérance. Il a exposé des fruits, des portraits; les fruits sont beaux, les portraits sont mauvais.

BELLENGÉ.

82. UN TABLEAU DE FLEURS ET DE FRUITS[1].

C'est un grand vase plein de fleurs, sur son piédestal; c'est un ramage de verdure qui rampe avec une profusion tout à fait pittoresque sur l'extérieur de ce vase et sur son piédestal; ce sont, autour de ce piédestal, des fleurs, des grenades, des raisins, des pêches, un grand bassin rempli de la même richesse; c'est, au centre et du côté droit, un grand rideau vert, partie replié, partie tombant.

Il m'a semblé qu'il y avait du goût, même de la poésie, dans cette composition; du luxe, de la couleur; qu'une urne, dont je n'ai pas parlé, et qui est parmi les fruits, et que le vase étaient bien peints; le vase de belle forme et de belle proportion; le ramage de verdure jeté avec élégance; et les fleurs et les fruits bien disposés pour l'effet. Maître Bachelier, voilà un homme qui vous grimpe sur les épaules. On monte vers ce vase par quelques degrés qui forment le devant du tableau.

Ces sortes de compositions, outre le technique général de l'art, ont une poétique qui leur est particulière : on peut rendre raison du profil élégant d'un vase, de la grâce d'une guirlande. L'art de dessiner une étoffe n'est pas plus arbitraire que celui de dessiner la figure; j'en trouve seulement les règles plus cachées, plus secrètes. Pour les découvrir, il faudrait partir des phénomènes les plus grossiers; par exemple, des serpents, des oiseaux, des arbres, des maisons, des papillons. Il est certain qu'un serpent, qu'un arbre, qu'une maison serait ridicule sur le dos d'une femme. On passerait de là au sexe, à l'âge, à la couleur de la peau, à l'état, à des convenances plus fines,

1. Tableau de 11 pieds 1/2 de haut sur 5 pieds 1/3 de large, appartenait à M. de Monville.

d'où l'on parviendrait à démontrer qu'un dessin de robe est de mauvais goût, et cela aussi sûrement que le dessin de quelque autre objet que ce fût. Car enfin les mots de tact, d'instinct, ne sont pas moins vides de sens dans ce cas qu'en tout autre, si l'on fait abstraction de la raison, de l'usage des sens, des convenances et de l'expérience. Quoi qu'il en soit, rien n'est plus rare qu'un bon dessinateur d'étoffes.

Il y a, du même artiste, sur un buffet de marbre, à droite, un *Vase de bronze*, beau, élégant et bien peint; autour de ce vase, de gros raisins noirs et blancs, et d'autres fruits. Le cep, auquel ces raisins sont encore attachés, descend du haut d'un vase de terre cuite, à large panse. Il y a, autour de ce second vase, des pêches et des fruits. Chardin, oui, Chardin ne dédaignerait pas ce morceau. Il est fortement colorié; les fruits sont vrais. Le vase, blanchâtre, est admirable par la variété des tons gris, rouges, noirs, jaunes, et autres accidents de la cuisson. Sur la panse de ce vase, des enfants, qu'on a groupés, sont très-bien; ils ont bien souffert du feu. Le tout imite à ravir la poterie mal cuite, et son coup d'œil rare et frêle.

Voilà des hommes qui n'étaient rien autrefois, et qu'on regarde aujourd'hui. Serait-ce que les bons ne sont plus? Deshays, Van Loo, Boucher, Chardin, La Tour, Bachelier, Greuze, n'y sont plus. Je ne nomme pas Pierre; car il y a si longtemps que cet artiste ne nuisait plus à personne!

Les autres tableaux de fleurs et de fruits de Bellengé étaient au Salon incognito.

RÉPONSE A UNE LETTRE DE M. GRIMM.

Vous pensez donc que j'ai quelque tableau de Casanove? Je n'en ai aucun; et quand j'en aurais, de ceux même qui sont exposés au Salon, cela ne m'empêcherait pas d'en dire mon avis sans partialité. Que je suis son ami intime? Je ne le connais point; et quand je le connaîtrais, je ne l'en jugerais pas moins sévèrement. Qu'il y a quelque raison pour l'avoir loué presque sans restriction? La raison, je vais vous la dire : c'est que je n'ai rien aperçu dans ses derniers ouvrages d'important à reprendre. Quoi! me demandez-vous, son *Cavalier espagnol* n'est pas gris, même un peu sale, mollement dessiné, et son cheval

une bête de somme? dans la *Petite Bataille* et son *pendant*, la tête du cheval blanc n'est pas mauvaise? Les soldats qu'on voit à droite sur le fond ont la finesse de touche ordinaire à ce peintre? Au *Maréchal*, ses figures sont aussi spirituellement dessinées qu'aux Berghem? A la *Botte râjustée*, la couleur n'est pas un peu grise? Malgré ces observations, qui peuvent être justes, je persiste à croire que les tableaux que ce peintre nous a montrés cette année sont d'une grande beauté, et méritent mon éloge. La couleur, la finesse de touche, l'effet, l'harmonie, le ragoût, tout s'y trouve. Ses deux paysages avec figures sont de vrais Berghem pour le choix des sites, l'effet et le faire; sa *Petite Bataille* et son *pendant* tout à fait dans le style de Wouwermans, fins comme les ouvrages de cet artiste. J'en dis autant du *Maréchal*, du *Cabaret*, de la *Botte rajustée*; ce sont tous morceaux vraiment précieux. L'effet en est si piquant, la couleur si vraie, la touche si vigoureuse, si spirituelle, l'harmonie totale si séduisante, qu'ils peuvent aller de pair avec les Wouwermans, dont on voit avec plaisir que le goût n'est pas perdu. Il ne manque au moderne que le cadre enfumé; la poussière, quelques gerçures et les autres signes de vétusté, pour être estimé, recherché et payé sa valeur; car nos prétendus connaisseurs fixent le prix sur l'ancienneté et la rareté. Martial les a peints dans ces curieux de son temps, qui flairaient la pureté du cuivre de Corinthe.

Consuluit nares an olerent æra Corinthum.

MART. *Epigram*. lib. IX; *in Mamurram*, Epig. LX, v. 2.

Horace, dans l'insensé Damasippe, de brocanteur ruiné devenu philosophe, dont la première folie était de rechercher les vieilles cuvettes.

Quo vafer ille pedes lavisset Sisyphus ære.

HORAT. *Sermon*. lib. II, *Sat*. III, v. 21.

Il y avait telle statue qu'il poussait à l'odorat jusqu'à cent mille sesterces.

Callidus huic signo ponebat millia centum.

HORAT. *Sermon*. lib. II, *Sat*. III, v. 23.

« Cela, deux cents talents? — Deux cents. — Vous me surfaites...

> C'est vrai Corinthe au moins. Flairez-moi ces trépieds.
> Son odorat subtil discernait les cuvettes,
> Où le rusé Sisyphe avait lavé ses pieds. »

C'était à Rome comme à Paris, et pour la friponnerie des brocanteurs, et pour la folie des hommes opulents.

Dans le *Cavalier espagnol* de Casanove, et le cheval, et la figure, tout est beau. Le cavalier est bien ajusté, bien assis. On lui remarque partout une aisance, une souplesse qui est tout à fait vraie. Sa mine est bien torchée (passez-moi ce mot; il est de l'art), largement peinte, et d'un faire très-ragoûtant. Le cheval est un bon cheval de cavalerie, beau, bien dessiné, de belle couleur; et quoiqu'il n'y ait dans tout le morceau que deux figures, il est d'un effet grand et sévère. Je fais cas des huit tableaux de Casanove; et j'avoue bonnement que je n'ai que du bien à en dire. Il est plus fin, plus piquant, plus vrai, moins cru, plus naturel, plus fait que Loutherbourg, à qui toutefois on ne saurait refuser un grand talent; et, à tout prendre, je vois qu'il vaut encore mieux pour nos artistes qu'ils soient tombés entre mes mains qu'entre les vôtres. Vous êtes plus difficile, et vous seriez plus méchant que moi.

LE PRINCE.

C'est une assez bonne méthode, pour décrire des tableaux, surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène par le côté droit ou par le côté gauche, et, s'avançant sur la bordure d'en bas, de décrire les objets à mesure qu'ils se présentent. Je suis bien fâché de ne m'en être pas avisé plus tôt.

Je vous dirai donc : Marchez jusqu'à ce que vous trouviez à votre droite de grandes roches; sous ces roches, une espèce de caverne, au-devant de laquelle on a laissé des légumes, une cage à poulets et d'autres instruments de la campagne; de là vous apercevrez à quelque distance un berger assis, qui jouera d'une mandoline à long manche. Ce berger est gros, lourd, court, vêtu d'une étoffe toute bariolée; derrière lui, debout, une

figure plus grosse encore, plus courte, embarrassée par le bas dans un si gros volume de vêtements, que vous la croirez tortue des cuisses et des jambes, ajustera des fleurs dans les cheveux du musicien rustique. Poursuivez votre chemin ; et lorsque vous aurez perdu de vue ces enfants-là, vous vous trouverez parmi des moutons et des chèvres, et vous arriverez à un grand arbre, au pied duquel on a déposé un panier de fleurs. Donnez un coup d'œil à votre droite, et vous me direz ce que vous pensez du lointain et du paysage. Vous n'en êtes pas autrement récréé, ni moi non plus. Vous retournez la tête, et vous cherchez d'où vient le bruit qui vous frappe : c'est celui d'une large nappe d'eau qui tombe du sommet d'un des rochers que vous avez d'abord aperçus. On ne sait ce que deviennent ces eaux qui auraient dû inonder tout le devant de la scène, et vous arrêter dès le premier pas. Mais n'importe : voilà le premier morceau de Le Prince.

85. UNE FILLE COURONNE DE FLEURS SON BERGER, POUR PRIX DE SES CHANSONS[1].

Dans cette composition, les objets sont si peu finis, si peu terminés, qu'on n'entend rien au fond. Si Le Prince n'y prend garde, s'il continue à se négliger sur le dessin, la couleur et les détails, comme il ne tentera jamais aucun de ces sujets qui attachent par l'action, les expressions et les caractères, il ne sera plus rien, mais rien du tout ; et le mal est plus avancé qu'il ne croit. Ne valait-il pas mieux avoir fini un tableau que d'en avoir croqué une douzaine ? C'est dommage pourtant, car dans ces croquis coloriés tout est préparé pour l'effet. Le Prince n'est pas sans talent ; et celui qui a su faire le *Baptême russe*[2] est un artiste à regretter. Pourquoi sa couleur, si chaude dans son morceau de réception, est-elle si sale et sans effet ? On répond que ce tableau est destiné pour une manufacture en tapisserie. Il fallait attendre, serrer les tableaux et exposer les tapisseries. On n'en aurait pas dit autant de ceux que de Troy et les Van Loo ont peints pour les Gobelins, ni de la *Résurrection du*

1. Tableau de 11 pieds de haut sur 7 pieds 4 pouces de large.
2. V. le Salon de 1765, t. X, p. 383.

Lazare, ni du *Repas du Pharisien*[1], par Jouvenet, ni du *Baptême de Jésus-Christ par saint Jean*, de Restout. Le moyen qu'une copie, de quelque manière qu'elle se fasse, soit de grand effet, c'est qu'il y en ait dans l'original plus que moins. Ainsi, plate excuse que celle qu'on a cru devoir imprimer dans le livret.

86. ON NE SAURAIT PENSER A TOUT.

Il y paraît par ce tableau, très-bien ordonné, très-mal peint.

Autre grande composition de onze pieds de haut sur sept pieds quatre pouces de large.

Entrez, et vous verrez à droite, sur le fond, une espèce de chaumière très-pittoresque; elle est construite sur un terrain en pente; et du bas de son entrée, on descend sur le devant par un grand escalier de bois; au-dessous de cette habitation rustique, une vache qui paît, des moutons, des œufs, des légumes. Au côté de l'escalier, en allant vers la gauche, un gros pilier de pierre, puis un second, tous les deux servant de pieds-droits à une espèce de fermeture de bois qui occupe l'intervalle qui les sépare. Au-devant de cette seconde fabrique, un tréteau sur lequel est un grand vaisseau de bois. Près de ce vaisseau, une grande paysanne assise, un bras appuyé sur les bords du vaisseau, tenant de cette main un instrument de laiterie; l'autre bras pendant, et dans la main un pot plein de lait qui se répand, tandis que la paysanne s'amuse à considérer les caresses de deux pigeons, qu'un pâtre, debout à côté d'elle, lui montre sur une troisième fabrique de gros bois arrondis, et formant une espèce de réservoir d'eau, une auge où un petit courant est dirigé par un canal qu'on voit par derrière. A gauche, du même côté, sur le fond, c'est une espèce singulière de colombier imitant une grande cage en pain de sucre, avec des rebords et des ouvertures tout autour, et soutenue sur cinq ou six longues perches inclinées les unes vers les autres. Le reste est du paysage.

Tout est bien imaginé, bien ordonné, les figures bien placées, les objets bien distribués, les effets de lumière tout prêts à se produire; mais point de peinture, point de magie; il

1. Ces deux tableaux de Jouvenet sont au Louvre.

faut que l'artiste soit faible ou paresseux, et qu'il lui soit pénible de finir. Cependant qu'est-ce qu'un paysage, sans le travail et les ressources extrêmes de l'art? Otez à Téniers son faire ; et qu'est-ce que Téniers? Il y a tel genre de littérature et tel genre de peinture où la couleur fait le principal mérite. Pourquoi le conte de la *Clochette* est-il charmant? c'est que le charme du style y est. Otez ce charme, vous verrez.

. . . . O belles! évitez
Le fond des bois et leur vaste silence.

LA FONTAINE, dans la *Clochette*.

Poëtes, voilà ce qu'il faut savoir dire! Allez chez Gaignat; voyez la *Foire*[1] de Teniers, peintres de paysages, et dites-vous à vous-mêmes : « Voilà ce qu'il faut savoir faire. »

87. LA BONNE AVENTURE[2].

L'artiste dit qu'il y a en Russie des hordes de prétendus sorciers qui vivent, comme ailleurs, de la crédulité des simples. Ils errent et prédisent. Ils campent dans les forêts, où l'on va acheter d'eux la connaissance de l'avenir, curiosité qui marque fortement le mécontentement du présent, aussi fortement que l'éloge du sommeil le mécontentement de la vie; préjugé des Russes qui n'est ni moins naturel, ni moins absurde qu'une infinité d'autres presque universellement établis chez des nations qui se glorifient d'être policées, et où des charlatans d'une autre espèce sont plus charlatans, plus honorés, plus crus et mieux payés que les sorciers russes.

La scène est au fond d'une forêt, sous une espèce de tente formée d'un grand voile soutenu par des branches d'arbre; on voit un grand berceau, un lit ambulant monté sur des roues et propre à être traîné par des chevaux. Plus sur le fond, derrière le lit roulant et les chevaux, quelques-uns de nos sorciers. Hors de la tente, à droite, sur le devant et à terre, un collier de cheval, des moutons, une cage à poulets. Au centre

1. Cette *Kermesse* de Teniers a été vendue 18,030 livres à la vente après décès de Gaignat, en 1768.

2. Tableau de 11 pieds de large sur autant de haut, destiné, ainsi que les deux précédents, pour être exécuté en tapisserie à la manufacture de Beauvais.

de la toile, plus sur le fond, un Russe et sa femme debout. A côté d'eux, une vieille accroupie qui leur dit la bonne aventure. Derrière la vieille et plus sur le devant un enfant nu, étendu sur ses langes et sa couverture; puis des volailles, des ballots, du bagage. La scène se termine à gauche, par des arbres, un lointain, de la forêt, du paysage.

Mêmes qualités et mêmes défauts qu'aux précédents; et puis, où est l'intérêt de toute cette composition? Il faut que je vous dédommage de cela par une aventure domestique. Ma mère, jeune fille encore, allait à l'église ou en revenait, sa servante la conduisant par le bras. Deux bohémiennes l'accostent, lui prennent la main, lui prédisent des enfants, et charmants, comme vous le pensez bien; un jeune mari qui l'aimera à la folie, et qui n'aimera qu'elle, comme il arrive toujours; de la fortune; il y avait une certaine ligne qui le disait et ne mentait jamais; une vie longue et heureuse, comme l'indiquait une autre ligne aussi véridique que la première. Ma mère écoutait ces belles choses avec un plaisir infini, et les croyait peut-être, lorsque la Pythonisse lui dit : « Mademoiselle, approchez vos yeux; voyez-vous bien ce petit trait? là, celui qui coupe cet autre. — Je le vois. — Eh bien, ce trait annonce... — Quoi ? — Que si vous n'y prenez garde, un jour on vous volera. » Oh ! pour cette prédiction, elle fut accomplie. Ma bonne mère, de retour à la maison, trouva qu'on lui avait coupé ses poches.

Montrez-moi une vieille rusée qui attache l'attention d'une jeune innocente enchantée, tandis qu'une autre vieille lui vide ou lui coupe ses poches ; et si chacune de ces figures a son expression, vous aurez fait un tableau. Non pas, s'il vous plaît; il y faudra encore bien d'autres choses. Ici, les têtes sont mal touchées, et les vêtements lourds; ici, ou dans un autre morceau dont le sujet est le même.

88. LE BERCEAU, OU LE RÉVEIL DES PETITS ENFANTS [1].

A droite, une chaumière assez pittoresque, faite de planches et de gros bois ronds serrés les uns contre les autres avec

1. Tableau ovale de 2 pieds 3 pouces de haut sur 1 pied 9 pouces de large. — Il y a une gravure de ce tableau dans l'*Histoire des Peintres*.

une espèce de petit balcon vers le haut, en saillie et soutenu en dessous par deux chevrons et deux poutres debout. Sur ce balcon, des domestiques occupés. Au pied de la chaumière, une mère assise, sa quenouille dressée contre son épaule gauche, et présentant de la main droite une pomme au plus petit de ses marmots, dont le maillot est suspendu par une corde à la branche d'un arbre élégant et léger. Derrière la mère, une esclave penchée offrant au marmot qui se réveille le chat de la maison. Le marmot sourit, laisse tomber la pomme que sa mère lui offre, et tend ses petits bras vers le chat qui lui est présenté. Sous ce hamac ou maillot, un autre enfant nu est étendu sur ses langes. Miracle! il y a de la chair, des passages, des tons à cet enfant; il est très-joliment peint; mais, monsieur Le Prince, puisque vous en savez jusque-là, pourquoi ne pas le montrer plus souvent? Tout à fait sur le devant, à plat ventre, la plante des pieds tournée vers la mère, la tête vers l'enfant nu, un garçonnet qui dort. De l'autre côté du même enfant, à l'opposite du petit dormeur, un autre garçonnet jouant de la flûte. Voilà une première éducation gaie. J'aime cette manière d'éveiller les enfants. Ce morceau est plus soigné que les autres. En dépit d'un œil blanc, rougeâtre et cuivreux, la touche en est moelleuse et spirituelle; il y règne un transparent, un suave de couleur qui dépite contre un artiste qui se néglige. Cependant il est inférieur à celui que l'artiste exposa il y a deux ans, et dont le sujet est précisément le même [1]. Mais une chose dont je suis bien curieux, et que je saurai peut-être un jour, c'est si ce luxe de vêtement est commun dans les campagnes de Russie. Si cela n'est pas, l'artiste est faux. Si cela est, il n'y a donc point de pauvres? S'il n'y a point de pauvres, et que les conditions les plus basses de la vie y soient aisées et heureuses, que manque-t-il à ce gouvernement? Rien. Et qu'importe qu'il n'y ait ni lettres ni artistes? Qu'importe qu'il soit ignorant et grossier? Plus instruit, plus civil, qu'y gagnerait-il? Ma foi, je n'en sais rien.

Je m'ennuie de faire, et vous, apparemment, de lire des descriptions de tableaux. Par pitié pour vous et pour moi, écoutez un conte.

1. V. Salon de 1765, t. X, p. 380.

A l'endroit où la Seine sépare les Invalides des villages de Chaillot et de Passy, il y avait autrefois deux peuples. Ceux du côté du Gros-Caillou étaient des brigands; ceux du côté de Chaillot, les uns étaient de bonnes gens qui cultivaient la terre, d'autres des paresseux qui vivaient aux dépens de leurs voisins; mais de temps en temps les brigands de l'autre rive passaient la rivière à la nage et en bateaux, tombaient sur nos pauvres agriculteurs, enlevaient leurs femmes, leurs enfants, leurs bestiaux, les troublaient dans leurs travaux, et faisaient souvent la récolte pour eux. Il y avait longtemps qu'ils souffraient sous ce fléau, lorsqu'une troupe de ces oisifs du village de Passy, leurs voisins, s'adressèrent à nos agriculteurs, et leur dirent : « Donnez-nous ce que les habitants du Gros-Caillou vous prennent, et nous vous défendrons. » L'accord fut fait, et tout alla bien. Voilà, mon ami, l'ennemi, le soldat et le citoyen. Il vint, avec le temps, une seconde horde d'oisifs de Passy, qui dirent aux agriculteurs de Chaillot : « Vos travaux sont pénibles, nous savons jouer de la flûte et danser; donnez-nous quelque chose, et nous vous amuserons; vos journées vous en paraîtront moins longues et moins dures. » On accepta leur offre, et voilà les gens de lettres qui, dans la suite, firent respecter leur emploi, parce que, sous prétexte d'amuser et de délasser le peuple, ils l'instruisirent, ils chantèrent les lois, ils encouragèrent au travail et à l'amour de la patrie; ils célébrèrent les vertus, ils inspirèrent aux pères de la tendresse pour leurs enfants, aux enfants du respect pour leur père; et nos agriculteurs furent chargés de deux impôts, qu'ils supportèrent volontiers, parce qu'ils leur restituaient autant qu'ils leur prenaient. Sans les brigands du Gros-Caillou, les habitants de Chaillot se seraient passés de soldats; si ces soldats leur avaient demandé plus qu'ils ne leur économisaient, ils n'en auraient point voulu; et à la rigueur, les flûteurs leur auraient été superflus, et on les aurait envoyés jouer de la flûte et danser ailleurs, s'ils avaient mis à trop haut prix leurs chansons. Elles sont pourtant bien belles et bien utiles. Ce sont ces chansonniers qui distinguent un peuple barbare et féroce d'un peuple civilisé et doux.

89. L'OISEAU RETROUVÉ[1].

A droite, paysage, bout de roche, masse informe de pierres, dont la cime est couverte de plantes et d'arbustes. Sur ce massif, c'est une cuvette soutenue par des enfants debout, et dont les eaux sont reçues dans un bassin. Au-devant du massif, jeune homme s'avançant bêtement vers une vieille qui le regarde et semble lui dire : « C'est l'oiseau de ma fille. » Au pied du bassin, vers la gauche, cette fille est étendue à terre, la tête et la partie supérieure du corps tournées vers le porteur d'oiseau, et le bras droit appuyé sur sa cage ouverte. On voit à ses pieds un mouton et un panier de fleurs. Tout cela est insignifiant. Ces enfants sont beaucoup trop grands pour une scène aussi puérile, si elle est réelle ; si c'est une allégorie, elle est plate. La fille paraît avoir vingt ans passés, le jeune homme dix-huit à dix-neuf ans : scène froide et mauvaise, où la misère de l'idéal n'est point rachetée par le faire.

90. LE MUSICIEN CHAMPÊTRE[2].

Je m'établis sur la bordure, et je vais de la droite à la gauche. Ce sont d'abord de grands rochers assez près de moi. Je les laisse. Sur la saillie d'un de ces rochers, j'aperçois un paysan assis, et un peu au-dessous de ce paysan, une paysanne assise aussi. Ils regardent l'un et l'autre vers le même côté ; ils semblent écouter, et ils écoutent en effet un jeune musicien qui joue, à quelque distance, d'une espèce de mandoline. Le paysan, la paysanne et le musicien ont quelques moutons autour d'eux. Je continue mon chemin ; je quitte à regret le musicien, parce que j'aime la musique, et que celui-ci a un air d'enthousiasme qui attache. Il s'ouvre une percée, d'où mon œil s'égare dans le lointain. Si j'allais plus loin, j'entrerais dans un bocage ; mais je suis arrêté par une large mare d'eaux qui me font sortir de la toile.

Cela est froid, sans couleur, sans effet. Tous ces tableaux de Le Prince n'offrent qu'un mélange désagréable d'ocre et de

1. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 2 pouces de large.
2. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 2 pouces de large.

cuivre. On ne dira pas que l'éloge me coûte, car j'en vais faire un très-étendu du petit musicien. La tête en est charmante, d'un caractère particulier et d'une expression rare. C'est l'ingénuité des champs fondue avec la verve du talent. Cette belle tête est un peu portée en avant. Les cheveux blonds, frisés, ramenés sur son front, y forment une espèce de bourrelet ébouriffé, comme les Anciens l'ont fait au soleil et à quelques-unes de leurs statues. Pour moi, qui ne retiens d'une composition musicale qu'un beau passage, qu'un trait de chant ou d'harmonie qui m'a fait frissonner; d'un ouvrage de littérature, qu'une belle idée, grande, noble, profonde, tendre, fine, délicate ou forte et sublime, selon le genre et le sujet; d'un orateur, qu'un beau mouvement; d'un historien, qu'un fait que je ne réciterais pas sans que mes yeux s'humectent et que ma voix s'entrecoupe; et qui oublie tout le reste, parce que je cherche moins des exemples à éviter que des modèles à suivre; parce que je jouis plus d'une belle ligne, que je ne suis dégoûté par deux mauvaises pages; que je ne lis que pour m'amuser ou m'instruire; que je rapporte tout à la perfection de mon cœur et de mon esprit; et que, soit que je parle, réfléchisse, lise, écrive ou agisse, mon but unique est de devenir meilleur; je pardonne à Le Prince tout son barbouillage jaune, dont je n'ai plus d'idée, en faveur de la belle tête de ce *Musicien champêtre.* Je jure qu'elle est fixée pour jamais dans mon imagination, à côté de celle de *l'Amitié* de Falconet. Aussi cette tête est-elle celle qu'un habile sculpteur se serait félicité d'avoir donnée à un Hésiode, à un Orphée qui descendrait des monts de Thrace la lyre à la main, à un Apollon réfugié chez Admète; car je persiste toujours à croire qu'il faut à la sculpture quelque chose de plus un, de plus pur, de plus rare, de plus original qu'à la peinture. En effet, parmi tant de figures qui font si bien sur la toile, combien s'en rappelle-t-on qui puissent soutenir le marbre? Mais dites-moi, mon ami, où trouve-t-on ces caractères de tête-là? Quel est le travail de l'imagination qui les produit? Où en est l'idée? Viennent-elles tout entières à la fois, ou est-ce le résultat successif du tâtonnement et de plusieurs traits isolés? Comment l'artiste juge-t-il; comment jugeons-nous nous-même de leur convenance avec la chose? Pourquoi nous étonnent-elles? Qu'est-ce qui fait dire à l'artiste:

C'est cela? Entre tant de physionomies caractéristiques de la colère, de la fureur, de la tendresse, de l'innocence, de la frayeur, de la fermeté, de la grandeur, de la décence, des vices, des vertus, des passions, en un mot, de toutes les affections de l'âme, y en aurait-il quelques-unes qui les désigneraient d'une manière plus évidente et plus forte? Dans ces dernières, y aurait-il certains traits fins, subtils et cachés, faciles à sentir quand on les a sous les yeux, infiniment difficiles à retenir quand on ne les voit plus, impossibles à rendre par le discours; ou serait-ce de ces physionomies rares et des traits spécifiques et particuliers de ces physionomies, que seraient empruntées ces imitations qui nous confondent et qui nous font appeler les poëtes, les peintres, les musiciens, les statuaires du nom d'inspirés? Qu'est-ce donc que l'inspiration? L'art de lever un pan du voile et de montrer aux hommes un coin ignoré, ou plutôt oublié du monde qu'ils habitent. L'inspiré est lui-même incertain quelquefois si la chose qu'il annonce est une réalité ou une chimère, si elle exista jamais hors de lui. Il est alors sur la dernière limite de l'énergie de la nature de l'homme, et à l'extrémité des ressources de l'art. Mais comment se fait-il que les esprits les plus communs sentent ces élans du génie, et conçoivent subitement ce que j'ai tant de peine à rendre? L'homme le plus sujet aux accès de l'inspiration pourrait lui-même ne rien concevoir à ce que j'écris du travail de son esprit et de l'effort de son âme, s'il était de sang-froid, j'entends; car si son démon venait à le saisir subitement, peut-être trouverait-il les mêmes pensées que moi, peut-être les mêmes expressions; il dirait, pour ainsi dire, ce qu'il n'a jamais su; et c'est de ce moment seulement qu'il commencerait à m'entendre. Malgré l'impulsion qui me presse, je n'ose me suivre plus loin, de peur de m'enivrer et de tomber dans des choses tout à fait inintelligibles. Si vous avez quelque soin de la réputation de votre ami, et que vous ne vouliez pas qu'on le prenne pour un fou, je vous prie de ne pas confier cette page à tout le monde. C'est pourtant une de ces pages du moment, qui tiennent à un certain tour de tête qu'on n'a qu'une fois.

91. UNE FILLE CHARGE UNE VIEILLE DE REMETTRE UNE LETTRE.

92. UN JEUNE HOMME RÉCOMPENSE LE ZÈLE DE LA VIEILLE[1].

Au premier, la jeune fille est assise à gauche sur des carreaux, et on la voit de face, selon l'usage de l'artiste, parfaitement bien agencée, quoique extraordinairement chamarrée de perles et d'autres parures; mise tout à fait de goût, mais froide de visage. J'en dis autant de la vieille. Quant à l'action, elle est tout à fait équivoque. Est-ce la vieille qui apporte une lettre, ou à qui l'on donne une lettre à porter? Il n'y a que vous, monsieur Le Prince, qui le sachiez; car ces deux femmes tiennent la lettre, sans que je puisse deviner celle qui la lâchera. L'action, le mouvement, l'air empressé de la vieille pour partir, me l'auraient peut-être appris; mais cela n'y est pas. La jeune fille m'aurait tiré de perplexité en tenant sa lettre cachetée d'une main, et de l'autre faisant sa leçon à la vieille; mais cela n'y était pas. Vous avez pris le moment équivoque et le moment insipide. Et puis une tête de jeune fille est si belle à peindre! une tête de vieille prête tant à l'art! pourquoi ne s'en être pas occupé? Comme cela est faible et monotone! Si vous n'entendez que les étoffes et l'ajustement, quittez l'Académie, et faites-vous fille de boutique *aux Traits galants*[2], ou maître tailleur à l'Opéra. A vous parler sans déguisement, tous vos grands tableaux de cette année sont à faire, et toutes vos petites compositions ne sont que de riches écrans, de précieux éventails. On n'a d'autre intérêt à les regarder que celui qu'on prend à l'accoutrement bizarre d'un étranger qui passe dans la rue, ou qui se montre pour la première fois au Palais-Royal ou aux Tuileries. Quelque bien ajustées que soient vos figures, si elles l'étaient à la française, on les passerait avec dédain.

Au second, à droite et de face, le jeune homme assis, tenant sur ses genoux la lettre déployée, et donnant de l'autre main une pièce d'or à la vieille. Même richesse d'ajustement, même platitude de têtes qui voudraient être peintes, et qui ne le sont pas. Si un Tartare, un Cosaque, un Russe voyaient cela, ils diraient

1. Deux petits ovales faisant pendant.
2. Enseigne d'un magasin de modes de la rue Saint-Honoré.

à l'artiste : Tu as pillé toutes nos garde-robes; mais tu n'as pas connu une de nos passions. Autre moment mal choisi. Il me semble que celui où le jeune homme lit la lettre, où il s'attendrit, où le cœur lui bat, où il retient la vieille par le bras, où le trouble et la joie se confondent sur son visage, où la vieille, qui s'y connaît, l'observe malignement, valait beaucoup mieux à rendre. Monsieur Le Prince, vous êtes sans idées, sans finesse et sans âme. Vous pouvez, M. La Grenée et vous, vous prendre par la main. Est-ce ainsi qu'on trace les passions? Est-ce que ces gens du Nord ont le cœur et les sens glacés? J'avais entendu dire que non. Il faut que l'artiste soit encore plus malade cette année qu'il y a deux ans. Cela est d'une négligence, d'une mollesse de pinceau, d'une paresse de tête qui fait pitié.

93. UNE JEUNE FILLE ENDORMIE, SURPRISE PAR SON PÈRE ET SA MÈRE[1].

La jeune fille est couchée; sa gorge est découverte; elle a des couleurs. Sa tête repose sur deux oreillers couverts d'une peau de mouton. Il paraît que ses cuisses sont séparées. Elle a le bras gauche dans ce lit et le bras droit sur la couverture, qui se plisse beaucoup à la séparation des deux cuisses, et la main posée où la couverture se plisse. Son vieux père et sa vieille mère sont debout au pied du lit, tout à fait dans l'ombre; le père plus sur le fond; il impose silence à la mère qui veut parler. A droite, sur le devant, c'est un panier d'œufs renversés et cassés. Sur cette inscription qu'on lit dans le livret, *Une Jeune fille endormie, surprise par son père et sa mère*, on cherche des traces d'un amant qui s'échappe ou qui s'est échappé, et l'on n'en trouve point. On regarde l'impression du père et de la mère pour en tirer quelque indice, et ils n'en révèlent rien. On s'arrête donc sur la petite fille. Que fait-elle? qu'a-t-elle fait? On n'en sait rien. Elle dort. Se repose-t-elle d'une fatigue voluptueuse? cela se peut. Le père et la mère, appelés par quelques soupirs aussi involontaires qu'indiscrets, reconnaîtraient-ils aux couleurs vives de leur fille, au mouvement de sa gorge, au désordre de sa couche, à la mollesse d'un

1. Tableau de 2 pieds 2 pouces de haut sur 1 pied 10 pouces de large.

de ses bras, à la position de l'autre, qu'il ne faut pas différer à la marier? cela est vraisemblable. Ce panier d'œufs renversés et cassés est-il hiéroglyphique? Quoi qu'il en soit, la dormeuse est sans grâce et sans intérêt. La peau de mouton sur laquelle sa tête repose est parfaitement traitée; le désordre des oreillers et des couvertures, on ne saurait mieux. Mais comment se fait-il que cette fille et son lit soient si fortement éclairés et que les ténèbres les plus épaisses obscurcissent tout le reste de la composition? Lorsque Rembrandt oppose des clairs du plus grand éclat à des noirs tout à fait noirs, il n'y a pas à s'y tromper, on voit que c'est l'effet nécessaire d'un local particulier et de choix. Mais ici la lumière est diffuse. D'où vient cette lumière? Comment se répand-elle sur certains objets, et s'éteint-elle sur les autres? Pourquoi n'en aperçoit-on pas le moindre reflet? D'où naît cette division du jour et de la nuit telle que dans la nature même, au cercle terminateur de l'ombre et de la lumière, elle n'existe pas aussi tranchée? Il faut d'aussi bons yeux pour voir le fond et découvrir le père et la mère, qui sont toutefois au pied du lit et sur le devant, que de pénétration pour deviner le sujet qui les amène! Monsieur Le Prince, vous avez cherché un effet piquant; mais il faut d'abord être vrai dans son technique et clair dans sa composition. Encore une fois le père et la mère auraient-ils eu quelque suspicion de la conduite de leur fille? Seraient-ils venus à dessein de la surprendre avec un amant? Reconnaîtraient-ils, au désordre de la couche, qu'ils étaient arrivés trop tard? Le père espérerait-il s'y prendre mieux une autre fois, et serait-ce là le motif du geste qu'il fait à sa femme? Voilà ce qui me vient à l'esprit, parce que je ne suis plus malin. Mais d'autres ont d'autres idées. Tous ces plis, l'endroit où ils se pressent;... eh bien, ces plis, cet endroit, cette main; après? est-ce qu'une fille de cet âge-là n'est pas maîtresse d'user dans son lit de toutes ses lumières secrètes sans que ses parents doivent s'en inquiéter? Ce n'est donc pas cela. Qu'est-ce donc? Voyez, monsieur Le Prince, quand on est obscur, combien on fait imaginer et dire de sottises! J'ai dit que la tête de la fille était maussade; mais cela n'empêche pas qu'elle ne soit, ainsi que sa gorge, de très-bonne couleur. J'ai dit que le père et la mère étaient dans l'ombre sans qu'on sût pourquoi; mais cela n'empêche pas qu'ils ne soient moelleusement tou-

chés et que ce morceau, à tout prendre, ne l'emporte sur les autres du même artiste. Il est certainement plus soigné, mieux peint et plus fini.

94. AUTRE BONNE AVENTURE[1].

On voit la retraite d'un Russe, Tartare ou autre; à droite, le Tartare debout a la main appuyée sur une massue hérissée de pointes. Quel est ici l'usage de cette massue? Ce personnage est silencieux, grave et tranquille. Il a une physionomie sauvage, fière et imposante; figure supérieurement ajustée; draperies bien raides et bien lourdes; grands et longs plis bien droits, comme les affectent toutes les étoffes d'or et d'argent. Sa femme, vue de profil, est assise, en allant vers la gauche. C'est une assez jolie mine; elle a de l'ingénuité et de la finesse avec des traits qui ne sont pas les nôtres. Elle regarde fixement la diseuse de bonne aventure en qui pareillement la coiffure, les draperies, les vêtements sont à merveille. Celle-ci tient la main de la jeune femme. Elle lui parle; mais elle n'a point le caractère faux et rusé de son métier. C'est une vieille comme une autre. Sur le fond, entre ces deux femmes, deux esclaves froides et pauvres. Vers l'angle gauche, une cassolette sur son pied. Entre la femme et le mari, sur le fond, un bouclier, un faisceau de flèches, un drapeau déployé, le tout faisant masse ou trophée. Il ne manque à cette composition que des têtes qui soient peintes. Les figures plates ressemblent à de belles et riches images collées sur toile. C'est une faiblesse de pinceau, un négligé, un manque d'effet qui désespèrent. C'est dommage, car tout est naturellement ordonné; les personnages, le Tartare surtout, bien posés; les objets bien distribués; la femme tartare, en fourrure rouge, a les pieds posés sur un coussin.

95. LE CONCERT[2].

Composition charmante, certes, un des plus jolis tableaux du Salon si les têtes étaient plus vigoureuses. Mais pourquoi la

1. Tableau de 2 pieds 2 pouces de haut sur 1 pied 10 pouces de large.

2. Tableau de 2 pieds 2 pouces de haut sur 1 pied 10 pouces de large. — Il y a un *Concert russe* de Le Prince au musée d'Angers.

monotonie de ces têtes? pourquoi ces visages si plats, si plats, si faibles, si faibles, qu'à peine y remarque-t-on du relief? Est-ce que, n'ayant plus la même nature sous les yeux, l'artiste n'a pu se servir de la nôtre pour suppléer les passages et les tons? C'est du reste une élégance, une richesse, une variété d'ajustements qui étonne. On voit à gauche, assis à terre, un esclave qui frappe avec des baguettes une espèce de tympanon. Au-dessus de lui, plus sur le fond, un autre musicien qui pince les cordes d'une espèce de mandoline. Au centre du tableau, une portion de buffet, un personnage qui écoute. Cet homme assurément aime fort la musique [1]. Debout, le coude gauche posé sur l'extrémité du même meuble, une femme; ah! quelle femme! qu'elle est molle, qu'elle est voluptueuse et molle! qu'elle est belle! qu'elle est naturelle et vraie de position! c'est une élégance, une grâce de la tête aux pieds, qui enchantent. On ne se lasse point de la voir. Plus vers la gauche, à côté d'elle, nonchalamment étendu sur un bout de sopha, son mari ou son amant. Les maris de ce pays-là ressemblent peut-être mieux qu'ici à des amants. Il a le corps et les jambes jetés vers l'extrémité gauche du tableau; il est appuyé sur un de ses coudes et la tête avancée vers les concertants. On lui voit de l'attention et du plaisir. Les têtes sont ici mieux touchées, mais non de manière à se soutenir contre le reste. Ces têtes plates, monotones et faibles, au-dessus de ces étoffes riches et vigoureuses, vous blessent. Il faut que l'artiste éteigne ses étoffes ou fortifie ses têtes. S'il prend le premier parti, la composition sera d'accord et tout à fait mauvaise; s'il prend le second, il y aura harmonie, unité et beauté. Monsieur La Grenée, venez, regardez les draperies de Doyen, de Vien et de Le Prince; et vous concevrez la différence d'une belle étoffe et d'une étoffe neuve : l'une récrée la vue; l'éclat dur et cru de l'autre la fatigue. Un bel exemple, pour les élèves, du secret de désaccorder toute une composition, c'est ce rideau vert et dur que Le Prince a tendu au côté gauche de la sienne. Encore un mot, mon ami, sur cette femme charmante. Vous la rappelez-vous? Elle est svelte; elle est ajustée à ravir; la tête en est on ne peut plus gracieuse et

1. Cet homme assurément *n'aime pas* la musique.

MOLIÈRE, *Amphitryon*, act. I, sc. II.

bien coiffée; et sa gorge, entourée de perles, est d'un ragoût infini.

96. LE CABACK, OU ESPÈCE DE GUINGUETTE AUX ENVIRONS DE MOSCOU.

Je n'ai jamais pu le découvrir.

97. PORTRAIT D'UNE JEUNE FILLE QUITTANT LES JOUETS DE L'ENFANCE POUR SE LIVRER A L'ÉTUDE.

Tableau médiocre, mais excellente leçon pour un enfant.

98. PORTRAIT D'UNE FEMME QUI BRODE AU TAMBOUR.

Dur, sec et mauvais. Ce chien est un morceau d'éponge fine trempée dans du blanc grisâtre. Il a couru après l'ancien faire de Chardin. Eh! oui, il l'attrapera!

99. PORTRAIT D'UNE FILLE QUI VIENT DE RECEVOIR UNE LETTRE ET UN BOUQUET.

Je vous avais prédit, monsieur Le Prince, que vous n'aviez plus qu'un pas à faire pour tomber au pont Notre-Dame; et vous y voilà. Quand il faut peindre à pleines couleurs, colorier, arrondir, faire des chairs, Le Prince n'y est plus.

De tout ce qui précède, que s'ensuit-il? Que le principal mérite de Le Prince est de bien habiller. On ne peut lui refuser cet éloge; il n'y a pas un de ses tableaux où il n'y ait une ou deux figures bien habillées. Mais il colorie mal; ses tons sont bis, couleur de pain d'épice et de brique. Sa manière de peindre n'est ni faite ni décidée. Son dessin n'est pas correct. Ses caractères de tête ne sont pas intéressants. Il règne dans tous ses tableaux une monotonie déplaisante. On en a vu vingt, et l'on croit que c'est toujours le même. La partie de l'effet y est tout à fait négligée. On les regarde froidement; on les quitte comme on les regarde. Sa touche est lourde; sa manière de faire est pénible et heurtée. Dans ses paysages, les feuilles des arbres sont pesantes, matérielles, et faites sans ragoût, sans verve. Il n'y a pas, dans tout ce qu'il a exposé, une étincelle de feu, bien moins un trait de verve.

Qu'est-ce que ses trois grands tableaux, faits pour la tapisserie? Rien, ou médiocre, et d'une insupportable monotonie. L'ennui et le bâillement vous prenaient en approchant du grand pan de muraille qu'ils couvraient. Je bâille encore d'y penser. Il y régnait un effet, un ton de couleur si identique, que les trois n'en faisaient qu'un.

Otez du tableau du *Réveil des enfants* ce petit enfant nu, qui est à terre; le reste est mauvais.

Même jugement de l'*Oiseau retrouvé*, du *Musicien champêtre*, de la *Fille endormie*, du portrait de la *Dame qui brode*, de celui de la *Demoiselle qui vient de recevoir une lettre*.

Le *Concert* est le meilleur. Il y a une figure de femme charmante, bien habillée, bien ajustée, et d'un caractère de tête attrayant. Morceau très-agréable, s'il y avait plus d'effet; car il est bien composé, et le faire en est meilleur qu'aux autres.

Les figures de la *Bonne Aventure* sont bien habillées; mais la couleur n'y est pas.

Même mérite et même défaut à la *Fille qui remet une lettre à la vieille*, et son pendant.

Si cet artiste n'eût pas pris ses sujets dans des mœurs et des coutumes, dont la manière de se vêtir, les habillements, ont une noblesse que les nôtres n'ont pas, et sont aussi pittoresques que les nôtres sont gothiques et plats, son mérite s'évanouirait. Substituez aux figures de Le Prince des Français ajustés à la mode de leur pays; et vous verrez combien les mêmes tableaux, exécutés de la même manière, perdront de leur prix, n'étant plus soutenus par des détails, des accessoires aussi favorables à l'artiste et à l'art. A la jolie petite femme du *Concert* substituez une de nos élégantes avec ses rubans, ses pompons, ses falbalas, sa coiffure; et vous verrez le bel effet que cela produira, combien ce tableau deviendra pauvre et de petite manière. Tout le charme, tout l'intérêt sera détruit; et l'on daignera à peine s'y arrêter.

En effet, quoi de plus mesquin, de plus barbare, de plus mauvais goût que notre accoutrement français, et les robes de nos femmes? Dites-moi; que peut-on faire de beau, en introduisant dans une composition des poupées fagotées comme cela! Cela serait d'un bel effet, surtout dans une composition tragique. Comment leur donner la moindre noblesse, la moindre gran-

deur! Au contraire, l'habillement des Orientaux, des Asiatiques, des Grecs, des Romains, développe le talent du peintre habile, et augmente celui du peintre médiocre.

A la place de cette figure de Tartare qui est à la droite dans le tableau de la *Bonne Aventure*, et qui est si richement, si noblement vêtue, imaginez un de nos Cent-Suisses; et vous sentirez tout le plat, tout le ridicule de ce dernier personnage.

Oh! que nous sommes petits et mesquins! Quelle différence de ce bonnet triangulaire, noir, dont nous sommes affublés, au turban des Turcs, au bonnet des Chinois!

Mettez à César, Alexandre, Caton, notre chapeau et notre perruque; et vous vous tiendrez les côtes de rire; si vous donnez au contraire l'habit grec ou romain à Louis XV, vous ne rirez pas. Le ridicule ne vient donc pas du vice de costume. Il est le même de part et d'autre.

Il n'y a point de tableau de grand maître qu'on ne dégradât, en habillant les personnages, en les coiffant à la française, quelque bien peint, quelque bien composé qu'il fût d'ailleurs. On dirait que de grands événements, de grandes actions ne soient pas faits pour un peuple aussi bizarrement vêtu; et que les hommes dont l'habit est si ginguet ne puissent avoir de grands intérêts à démêler. Il ne fait bien qu'aux marionnettes. Une diète de ces marionnettes-là ferait à merveille la parade d'une assemblée consulaire. On n'imaginerait jamais un grain de cervelle dans toutes ces têtes-là. Pour moi, plus je les regarderais, plus je leur verrais de petites ficelles attachées au haut de leurs têtes.

Faites-y attention, et vous prononcerez qu'un caractère de tête fier, noble, pathétique et terrible, ne va point sous votre perruque ou votre chapeau. Vous ne pouvez être que de petits furibonds. Vous ne pouvez que jouer la gravité, la majesté.

Si nos peintres et nos sculpteurs étaient forcés désormais de puiser leurs sujets dans l'histoire de France moderne; je dis moderne, car les premiers Francs avaient conservé dans leur manière de se vêtir quelque chose de la simplicité du vêtement antique; la peinture et la sculpture s'en iraient bientôt en décadence.

Imaginez, en un tas à vos pieds, toute la dépouille d'un Européen, ces bas, ces souliers, cette culotte, cette veste, cet

habit, ce chapeau, ce col, ces jarretières, cette chemise; c'est une friperie. La dépouille d'une femme serait une boutique entière. L'habit de nature, c'est la peau; plus on s'éloigne de ce vêtement, plus on pèche contre le goût. Les Grecs si uniment vêtus ne pouvaient même souffrir leurs vêtements dans les arts. Ce n'était pourtant qu'une ou deux pièces d'étoffes négligemment jetées sur le corps.

Je vous le répète, il ne faudrait qu'assujettir la peinture et la sculpture à notre costume pour perdre ces deux arts si agréables, si intéressants, si utiles même à plusieurs égards, surtout si on ne les emploie pas à tenir constamment sous les yeux des peuples ou des actions déshonnêtes ou des atrocités de fanatisme, qui ne peuvent servir qu'à corrompre les mœurs ou embéguiner les hommes, à les empoisonner des plus dangereux préjugés.

Je voudrais bien savoir ce que les artistes à venir, dans quelques milliers d'années, pourront faire de nous; surtout si des érudits sans esprit et sans goût les réduisent à l'observation rigoureuse de notre costume.

Le tableau de la *Paix*, de M. Hallé, vient ici très-bien à l'appui de ce que je dis. Ce tableau fait rire. C'est en grand une assemblée de médecins et d'apothicaires, dignes du théâtre lorsqu'on y joue le *Médecin malgré lui*. Mais transportez la scène de Paris à Rome; de l'Hôtel de Ville au milieu du sénat. A ces foutus sacs rouges, noirs, emperruqués, en bas de soie bien tirés, bien roulés sur le genou, en rabats, en souliers à talons, substituez-moi de graves personnages à longues barbes, à tête, bras et jambes nus, à poitrines découvertes, en longues, fluentes et larges robes consulaires. Donnez ensuite le même sujet au même peintre, tout médiocre qu'il est; et vous jugerez de l'intérêt et du parti qu'il en tirera; à condition pourtant qu'il ferait descendre autrement sa Paix. Cette Paix aurait tout aussi bien fait de rester où elle était, que de s'en venir d'un air aussi maussade, aussi dépourvue de grâce qu'elle l'est dans ce plat tableau, soit dit en passant et par apostille.

J'avais déjà effleuré quelque part cette question de nos vêtements [1]; mais il me restait sur le cœur quelque chose dont

1. Dans les *Entretiens sur la Poésie dramatique*; t. VII, p. 375.

il fallait absolument que je me soulageasse. Voilà qui est fait; et vous pouvez compter que je n'y reviendrai plus que par occasion. La belle figure que ferait le buste de MM. Trudaine, de Saint-Florentin ou de Clermont, à côté de celui de Massinissa!

GUERIN.

100. PLUSIEURS PETITS TABLEAUX PEINTS A L'HUILE, EN MINIATURE, DONT PLUSIEURS D'APRÈS L'ÉCOLE D'ITALIE.

Peu de chose, jolies images, bien précieuses, jolis dessus de tabatières; trop bien pour l'hôtel de Jaback, pas assez bien pour l'Académie. Cependant, comme cela a été fait d'après beau, le premier coup d'œil vous en plaît. L'effet de l'ensemble, l'intérêt de l'action, la position, le caractère, l'expression des figures, la distribution, les groupes, l'entente des lumières, quelque chose même du dessin et de la couleur sont restés. Mais arrêtez, entrez dans les détails; il n'y a plus ni finesse, ni pureté, ni correction; vous prenez Guerin par l'oreille, vous le mettez à genoux, et vous lui faites faire amende honorable à de grands maîtres si maltraités.

Pour le *Bureau de loterie* et d'autres morceaux de même grandeur, et de l'invention de l'artiste, ils ne seront pas décrits; non, de par Dieu! ils ne le seront pas; et vous entendez de reste ce que cela veut dire.

Bon soir, mon ami; à la prochaine fois Robert. Celui-ci me donnera de l'ouvrage; mais quand une fois j'en serai quitte, les autres ne me tiendront guère. *Vale iterum, et patiens esto.*

ROBERT[1].

C'est une belle chose, mon ami, que les voyages; mais il faut avoir perdu son père, sa mère, ses enfants, ses amis, ou

1. Hubert Robert, né à Paris en 1733, mort dans la même ville le 15 avril 1808, avait été reçu académicien le 26 juillet 1766, à son retour de Rome. Ses ouvrages ont été gravés par Saint-Non, Châtelain, Janinet, Léonard, Martini, Maugain, Le Veau, etc. Il a lui-même gravé. Il serait intéressant de retrouver les décors qu'il avait peints pour le théâtre de Voltaire, à Ferney.

n'en avoir jamais eu, pour errer, par état, sur la surface du globe. Que diriez-vous du propriétaire d'un palais immense, qui emploierait toute sa vie à monter et à descendre des caves aux greniers, des greniers aux caves, au lieu de s'asseoir tranquillement au centre de sa famille? C'est l'image du voyageur. Cet homme est sans morale, ou il est tourmenté par une espèce d'inquiétude naturelle qui le promène malgré lui. Avec un fond d'inertie plus ou moins considérable, Nature, qui veille à notre conservation, nous a donné une portion d'énergie qui nous sollicite sans cesse au mouvement et à l'action. Il est rare que ces deux forces se tempèrent si également, qu'on ne prenne pas trop de repos et qu'on ne se donne pas trop de fatigue. L'homme périt engourdi de mollesse ou exténué de lassitude. Au milieu des forêts l'animal s'éveille, poursuit sa proie, l'atteint, la dévore et s'endort. Dans les villes où une partie des hommes sont sacrifiés à pourvoir aux besoins des autres, l'énergie qui reste à ceux-ci se jette sur différents objets. Je cours après une idée, parce qu'un misérable court après un lièvre pour moi. Si dans un individu il y a disette d'inertie et surabondance d'énergie, l'être est saisi de violence comme par le milieu du corps, et jeté par une force innée sous la ligne ou sous l'un des pôles : c'est Anquetil[1], qui s'en va jusqu'au fond

1. Anquetil du Perron (Abraham-Hyacinthe), né à Paris le 7 décembre 1731, et mort le 17 janvier 1805 : le hasard lui fait découvrir, dans les bibliothèques publiques, quelques feuilles calquées sur un manuscrit zend du *Vendidad-Sadé,* et il forme le projet de parcourir l'Inde pour découvrir les livres sacrés des Parses. On préparait, en 1754, au port de Lorient, une expédition pour cette contrée. Le jeune Anquetil, sans fortune, sans ressources, ne peut obtenir son passage gratuit, et s'embarque en qualité de soldat; il apprend le persan moderne, le sanscrit; il parcourt un espace de douze cents lieues dans les déserts brûlants, et arrive à pied à Surate, où il trouve enfin les prêtres qui possédaient les livres qu'il cherchait. Mais la loi leur défend de donner connaissance des livres sacrés aux hommes d'une autre religion; et ce n'est qu'à force de persévérance qu'il parvient à vaincre les scrupules d'un *Destour* (prêtre parse) du Guzarate, qui lui enseigne le *zend* et le *pehlevy.* Il étudie avec tant d'ardeur, qu'en 1759 il termine la traduction du vocabulaire de ces langues, du *Vendidad-Sadé,* etc.; et il revient à Paris le 4 mai 1762 avec cent quatre-vingts manuscrits. Il publie successivement le *Zend-Avesta,* recueil des livres sacrés des Parses; la *Législation orientale;* des *Recherches historiques sur l'Inde;* l'*Inde en rapport avec l'Europe,* etc.; et peu de temps avant sa mort, il donne la traduction, du persan en latin, des *Oupnek'hat* ou secrets qu'il ne faut point révéler.

Anquetil ne fut pas moins remarquable par son instruction que par l'austérité de ses mœurs et par un désintéressement dont on connaît peu d'exemples. Il refusa

de l'Indoustan, étudier la langue sacrée du Brame. Voilà le cerf qu'il eût poursuivi jusqu'à extinction de chaleur, s'il fût resté dans l'état de Nature. Nous ignorons la cause secrète de nos efforts les plus héroïques. Celui-ci vous dira qu'il est consumé du désir de connaître; qu'il s'éloigne de sa patrie par zèle pour elle; et que, s'il s'est arraché des bras d'un père et d'une mère, et s'en va parcourir, à travers mille périls, des contrées lointaines, c'est pour en revenir chargé de leurs utiles dépouilles. N'en croyez rien. Surabondance d'énergie qui le tourmente. Le sauvage Moncacht-Apé répondra au chef d'une nation étrangère qui lui demande : « Qui es-tu? d'où viens-tu? que cherches-tu avec tes cheveux courts?—Je viens de la nation des Loutres. Je cherche de la raison, et je te visite afin que tu m'en donnes. Mes cheveux sont courts, pour n'en être pas embarrassé; mais mon cœur est bon. Je ne te demande pas des vivres, j'en ai pour aller plus loin; et quand j'en manquerais, mon arc et mes flèches m'en fourniraient plus qu'il ne m'en faut. Pendant le froid, je fais comme l'ours qui se met à couvert; et l'été j'imite l'aigle qui se promène pour satisfaire sa curiosité. Est-ce qu'un homme qui est seul et qui marche le jour doit te faire peur? » Mon cher Apé, tout ce que tu dis là est fort beau; mais crois que tu vas, parce que tu ne peux pas rester. Tu surabondes en énergie, et tu décores cette force secrète qui te meut, tandis que tes camarades dorment étendus sur la terre,

en Angleterre 30,000 livres de sa traduction du *Zend-Avesta*, et, quoique dans la plus grande détresse, il rejeta constamment les secours qui lui furent offerts.

Dans une lettre qu'il écrivit de Paris aux brames pour les engager à traduire en persan les anciens livres de l'Inde, il décrit ainsi sa manière de vivre : « Du pain avec du fromage, le tout valant 4 sous de France ou le douzième d'une roupie, et de l'eau de puits, voilà ma nourriture journalière. Je vis sans feu, même en hiver; je couche sans draps, sans lit de plumes; mon linge de corps n'est ni changé, ni lessivé; je subsiste de mes travaux littéraires, sans revenu, sans traitement, sans places; je n'ai ni femmes, ni enfants, ni domestiques. Privé de biens, exempt aussi des liens de ce monde, seul, absolument libre, mais très-ami de tous les hommes et surtout des gens de probité, dans cet état, faisant rude guerre à mes sens, je triomphe des attraits du monde, ou je les méprise. »

Anquetil fut nommé membre de l'Institut lors de sa réorganisation; mais il donna bientôt sa démission en refusant de prêter serment aux *Constitutions de l'Empire*. On assure qu'il refusa la décoration de la *Légion d'honneur*, alléguant que tout chef de gouvernement se rend coupable en établissant des distinctions sociales, et tout citoyen en y participant. (Br.)

du nom le plus noble que tu peux imaginer. Eh! oui, grand Choiseul, vous veillez pour le bonheur de la patrie! Bercez-vous bien de cette idée-là. Vous veillez, parce que vous ne sauriez dormir. Quelquefois cette cruelle énergie bout au fond du cœur de l'homme, et l'homme s'ennuie jusqu'à ce qu'il ait aperçu l'objet de sa passion ou de son goût. Quelquefois il erre soucieux, inquiet, promenant ses regards autour de lui, saisissant tout, renonçant à tout, prenant, quittant toutes sortes d'instruments et de vêtements, jusqu'à ce qu'il ait rencontré celui qu'il cherche, et que l'énergie naturelle et secrète ne lui désigne pas, car elle est aveugle. Il y en a, et malheureusement c'est le grand nombre, qu'elle élance sur tout, et qui n'ont, d'ailleurs, aucune aptitude à rien. Ces derniers sont condamnés à se mouvoir sans cesse sans avancer d'un pas. Il arrive aussi qu'un malheur, la perte d'un ami, la mort d'une maîtresse, coupent le fil qui tenait le ressort tendu. Alors l'être part, et va tant que ses pieds le peuvent porter. Tout coin de la terre lui est égal. S'il reste, il périt à la place. Quand l'énergie de Nature se replie sur elle-même, l'être malheureux, mélancolique, pleure, gémit, sanglote, pousse des cris par intervalle, se dévore et se consume. Si, distraite par des motifs également puissants, elle tire l'homme en deux sens contraires, l'homme suit une ligne moyenne, sur laquelle il s'arme d'un pistolet ou d'un poignard; une direction intermédiaire, qui le conduit la tête la première au fond d'une rivière ou d'un précipice. Ainsi finit la lutte d'un cœur indomptable et d'un esprit inflexible. O bienheureux mortels, inertes, imbéciles, engourdis! vous buvez, vous mangez, vous dormez, vous vieillissez, et vous mourez sans avoir joui, sans avoir souffert, sans qu'aucune secousse ait fait osciller le poids qui vous pressait sur le sol où vous êtes nés. On ne sait où est la sépulture de l'être énergique. La vôtre est toujours sous vos pieds.

Mais à quoi bon, me direz-vous, cet écart sur les voyageurs et les voyages? Quel rapport de ces idées, vraies ou fausses, avec les ruines de Robert? Comme ces ruines sont en grand nombre, mon dessein était de les enchâsser dans un cadre qui palliât la monotonie des descriptions, de les supposer existantes en quelque contrée, en Italie, par exemple, et d'en faire un supplément à M. l'abbé Richard. Pour cet effet, il fallait lire son

Voyage d'Italie[1]. Je l'ai lu sans pouvoir y glaner une misérable ligne qui me servît. De dépit, j'ai dit : « Oh! la belle chose que les voyages! » et dans l'indignation que je ressens encore du petit esprit superstitieux de cet auteur, vous me permettrez, s'il vous plaît, d'ajouter : « Dom Richard, est-ce que tu t'imagines que ce tas d'impertinences qui forment ta Mythologie obtiendra des hommes une croyance éternelle? Si ton livre passe, ce n'était pas la peine de l'écrire; s'il dure, ne vois-tu pas que tu te traduis à la postérité comme un sot; et lorsque le temps aura brisé les statues, détruit les peintures, amoncelé les édifices dont tu m'entretiens, quelle confiance l'avenir accordera-t-il aux récits d'une tête rétrécie et embéguinée des notions les plus ridicules? »

Tout ce que j'ai recueilli de l'abbé Richard, c'est que, le pied hors du temple, l'homme religieux disparaît, et que l'homme se retrouve plus vicieux dans la rue.

C'est qu'il y a, dans une certaine contrée, des marchands de bonnes actions qui cèdent à des coquins ce qu'ils en ont de trop pour quelques pièces d'argent qu'ils en reçoivent; espèce de commerce fort extraordinaire.

C'est qu'en Savoie, où toute imposition est assise sur les fonds, la population est telle, que tout le pays ne semble qu'une grande ville.

C'est qu'ici[2] un sénateur fait adopter, par autorité du sénat, un fils naturel, qui succède au nom, aux armes, à la fortune, à tous les priviléges de la légitimité, et peut devenir doge.

C'est qu'ailleurs[3] on peut aller se choisir un héritier à l'hôpital même des Enfants-Trouvés; c'est que les noms des grandes familles s'y perpétuent par le sort qui assigne à un enfant du Conservatoire toutes les prérogatives d'un sénateur décédé sans héritier immédiat.

« Et Robert?

— *Piano, di grazia;* Robert viendra tout à l'heure. »

C'est qu'au milieu des plus sublimes modèles en tout genre,

1. *Description historique et critique de l'Italie;* Dijon, 1766, 6 vol. in-12; ou Paris, 1770, 6 vol. in-12.

2. A Gênes. (D.)

3. A Bologne. (D.)

la peinture et la sculpture tombent en Italie. On y fait de belles copies, aucun bon ouvrage.

C'est que Le Quesnoy répondit à un amateur éclairé qui le regardait travailler, et qui craignait qu'il ne gâtât son ouvrage pour le vouloir plus parfait : « Vous avez raison, vous qui ne voyez que la copie; mais j'ai aussi raison[1], moi qui poursuis l'original qui est dans ma tête. » Ce qui est tout voisin de ce qu'on raconte de Phidias, qui, projetant un Jupiter, ne contemplait aucun objet naturel qui l'aurait placé au-dessous de son sujet : il avait dans l'imagination quelque chose d'ultérieur à Nature. Deux faits qui viennent à l'appui de ce que je vous écrivais dans le préambule de ce Salon ; et passons à présent à Robert, si vous le voulez.

Robert est un jeune artiste qui se montre pour la première fois. Il revient d'Italie, d'où il a rapporté de la facilité et de la couleur. Il a exposé un grand nombre de morceaux, entre lesquels il y en a d'excellents, quelques-uns médiocres, presque pas un mauvais. Je les distribuerai en trois classes : les tableaux, les esquisses et les dessins.

TABLEAUX.

103. UN GRAND PAYSAGE DANS LE GOUT DES CAMPAGNES D'ITALIE [2].

Je voudrais revoir ce morceau hors du Salon. Je soupçonne les compositions des artistes de souffrir autant du côté du mérite, par le voisinage et l'opposition des unes aux autres, que du côté de leurs dimensions, par l'étendue du lieu où elles sont exposées. Un tableau tel que celui-ci, d'une grandeur considérable, n'y paraît qu'une toile ordinaire. J'avais jeté hors du Salon des ouvrages que j'ai retrouvés seuls, isolés, et pour lesquels il m'a semblé que j'avais eu trop de dédain. La *Tête de Pompée présentée à César* [3] était quelque chose sur le chevalet de l'artiste ; rien sur la muraille du Louvre. Nos yeux fatigués,

1. V. le *Paradoxe sur le Comédien*, t. VIII, p. 366.
2. De 8 pieds 9 pouces de large sur 7 pieds 7 pouces de haut.
3. Par La Grenée; v. ci-dessus, p. 68.

éblouis par tant de faires différents, sont-ils mauvais juges? Quelque composition vigoureusement coloriée et d'un grand effet nous servirait-elle de règle? Y rapporterions-nous toutes les autres, qui deviendraient pauvres et mesquines par la comparaison avec ce modèle? Ce qu'il y a de certain, c'est que si je vous disais que ce marmouset de César de La Grenée était plus grand que nature, vous n'en croiriez rien. Mais pourquoi l'étendue du lieu ne produit-elle pas le même effet sur tous les tableaux indistinctement? Pourquoi, tandis qu'il y en a de grands que je trouve petits, y en a-t-il de petits que je trouve grands? Pourquoi, dans telle esquisse qui n'est guère plus grande que ma main, les figures prennent-elles six, sept, huit, neuf pieds de hauteur, et dans telle ou telle composition, même estimée, des figures qui ont réellement cette proportion, la perdent-elles et se réduisent-elles de moitié? Il faut chercher l'explication de ce phénomène, ou dans les figures mêmes, ou dans le rapport de ces figures avec les êtres environnants. Dans tout tableau, l'orteil du Satyre endormi se mesure. Il y a le pâtre, il y a la paille, sous cette forme ou sous une autre[1]. Allez voir l'*Offrande à l'Amour* de Greuze, et vous me direz ce que sa figure principale devient à côté des arbres énormes qui l'environnent[2].

Dans ce grand ou petit tableau de Robert, on voit à droite un bout d'ancienne architecture ruinée. A la face de cette ruine, qui regarde le côté gauche, dans une grande niche, l'artiste a placé une statue. Du piédestal de cette statue coule une fontaine dont un bassin reçoit les eaux. Autour de ce bassin il y a quelques figures d'hommes et d'animaux. Un pont jeté du côté droit au côté gauche de la scène, et coupant en deux toute la composition, laisse en devant un assez grand espace, et dans la pro-

1. Cette allusion sera expliquée dans les *Miscellanea artistiques* (article sur un livre de Webb sur la peinture).

2. Diderot se trompe sans doute en attribuant ce tableau à Greuze. *La Première Offrande à l'Amour,* dont il a rendu compte dans le Salon de 1761, est de Carle Van Loo. (Br.) — Il s'agit bien d'un tableau de Greuze sous le titre : *Une jeune fille qui fait sa prière au pied de l'autel de l'amour,* qui a appartenu au duc de Choiseul, puis au prince de Conti, et qui a fait en dernier lieu partie de la galerie du marquis d'Hertford; il a été gravé deux fois, dans la galerie du duc de Choiseul et par Macret. L'observation de Diderot s'y rapporte évidemment. Il fait les mêmes reproches qu'ici dans le *Salon de 1769.* Nous avons, en nous reportant à ce jugement, remplacé aussi les « *autres* énormes » par les « arbres. »

fondeur du tableau, au loin, un beaucoup plus grand encore. On voit couler les eaux d'une rivière sous ce pont; elles s'étendent en venant à vous. La rive de ces eaux, ces eaux, et le pont forment trois plans bien distincts et un espace déjà fort vaste. Sur ces eaux, à gauche, au-devant du pont, on aperçoit un bateau. Le fond est une campagne où l'œil va se promener et se perdre. Le côté gauche, au delà du bateau, est terminé par quelques arbres.

La fabrique de la droite, la statue, le bassin, la rive, en un mot toute cette moitié de la composition est bien de couleur et d'effet. Le reste, pauvre, terne, gris, effacé, l'ouvrage d'un écolier qui a mal fini ce que le maître avait bien commencé. Mais pour sentir combien le tout est faible, on n'a qu'à jeter l'œil sur un Vernet, ou plutôt cela n'est pas nécessaire. Ce n'est pas une de ces productions équivoques qu'on ne puisse juger que par un modèle de comparaison.

Le redoutable voisin que ce Vernet! Il fait souffrir tout ce qu'il approche, et rien ne le blesse. C'est celui-là, monsieur Robert, qui sait, avec un art infini, entremêler le mouvement et le repos, le jour et les ténèbres, le silence et le bruit! Une seule de ces qualités, fortement prononcée, dans une composition, nous arrête et nous touche. Quel ne doit donc pas être l'effet de leur réunion et de leur contraste? Et puis, sa main docile à la variété, à la rapidité de son imagination, vous dérobe toujours la fatigue. Tout est vigoureux comme dans la nature, et rien ne se nuit comme dans la nature. Jamais il ne paraît qu'on ait sacrifié un objet pour en faire valoir un autre. Il règne partout une âme, un esprit, un souffle dont on pourrait dire, comme Virgile ou Lucrèce, de l'œuvre entière de la création :

Deum namque ire per omnes
Terrasque, tractusque maris, cœlumque profundum :
Hinc pecudes, armenta, viros, genus omne ferarum,
Quemque sibi tenues nascentem arcessere vitas.
Scilicet huc reddi deinde, ac resoluta referri
Omnia; nec morti esse locum.

VIRGIL. *Georg.* lib. IV, v. 220 et seq.

« C'est la présence d'un Dieu qui se fait sentir sur la surface de la terre, au fond des mers, dans la vaste étendue des cieux;

c'est de là que les hommes, les animaux, les troupeaux, les bêtes féroces reçoivent l'élément subtil de la vie. Tout s'y résout, tout en émane, et la mort n'a lieu nulle part. »

Tout ce que vous rencontrerez dans les poëtes du développement du chaos et de la naissance du monde lui conviendra. Dites de lui :

Spiritus intus alit, totamque infusa per artus
Mens agitat molem, et magno se corpore miscet.

VIRGIL. *Æneid.* lib. VI, v. 726, 727.

« C'est un esprit qui vit au dedans, qui se répand dans toute la masse, qui la meut, et s'unit au grand tout. »

Et l'on n'en rabattra pas un mot.

101. UN PONT SOUS LEQUEL ON DÉCOUVRE LES CAMPAGNES DE SABINE, A QUARANTE LIEUES DE ROME.

LES RUINES DU FAMEUX PORTIQUE DU TEMPLE DE BALBEC, A HÉLIOPOLIS [1].

Imaginez, sur deux grandes arches cintrées, un pont de bois, d'une hauteur et d'une longueur prodigieuses. Il touche d'un bout à l'autre de la composition, et occupe la partie la plus élevée de la scène. Brisez la rampe de ce pont dans son milieu, et ne vous effrayez pas, si vous le pouvez, pour les voitures qui passent dans cet endroit. Descendez de là. Regardez sous les arches, et voyez dans le lointain, à une grande distance de ce premier pont, un second pont de pierre qui coupe la profondeur de l'espace en deux, laissant entre l'une et l'autre fabrique une énorme distance. Portez vos yeux au-dessus de ce second pont, et dites-moi, si vous le savez, quelle est l'étendue que vous découvrez. Je ne vous parlerai point de l'effet de ce tableau. Je vous demanderai seulement sur quelle toile vous le croyez peint. Il est sur une très-petite toile, sur une toile d'un pied dix pouces de large, sur un pied cinq pouces de haut.

Au pendant, c'est à droite une colonnade ruinée; un peu

1. Deux tableaux d'environ 1 pied 10 pouces de large sur 1 pied 5 pouces de haut.

plus vers la gauche, et sur le devant, un obélisque entier; puis la porte d'un temple. Au delà de cette porte, une partie symétrique à la première. Au-devant de la ruine entière, un grand escalier qui règne sur toute sa longueur, et d'où l'on descend de la porte du temple au bas de la composition. Faible, faible; de peu d'effet. Le précédent est l'ouvrage de l'imagination. Celui-ci est une copie de l'art. Ici on n'est arrêté que par l'idée de la puissance éclipsée des peuples qui ont élevé de pareils édifices. Ce n'est pas de la magie du pinceau, c'est des ravages du temps que l'on s'entretient.

102. RUINE D'UN ARC DE TRIOMPHE, ET AUTRES MONUMENTS[1].

L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais, et nous revenons sur nous-mêmes. Nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. A l'instant, la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus; et voilà la première ligne de la poétique des ruines.

A droite, c'est une grande fabrique étroite, dans le massif de laquelle on a pratiqué une niche, occupée de sa statue. Il reste de chaque côté de la niche une colonne sans chapiteau. Plus sur la gauche, et vers le devant, un soldat est étendu à plat ventre sur des quartiers de pierre, la plante des pieds tournée vers la fabrique de la droite, la tête vers la gauche, d'où s'avance à lui un autre soldat, avec une femme qui porte entre ses bras un petit enfant. On voit au delà, sur le fond, des eaux; au delà des eaux, vers la gauche, entre des arbres et du paysage, le sommet d'un dôme ruiné; plus loin, du même côté, une arcade tombant de vétusté; près de cette arcade, une colonne sur son piédestal; autour de cette colonne, des masses de pierres informes; sous l'arcade, un escalier qui con-

1. Tableau de 4 pieds 2 pouces de haut sur 4 pieds 3 pouces de large; devait être placé dans les appartements de Bellevue.

duit vers la rive du lac; au delà, un lointain, une campagne; au pied de l'arcade, une figure; plus sur le devant, au bord des eaux, une autre figure. Je ne caractérise point ces figures, si peu soignées qu'on ne sait ce que c'est, hommes ou femmes, moins encore ce qu'elles font. Ce n'est pourtant pas à cette condition qu'on anime les ruines. Monsieur Robert, soignez vos figures. Faites-en moins, et faites-les mieux. Surtout, étudiez l'esprit de ce genre de figures, car elles en ont un qui leur est propre. Une figure de ruine n'est pas la figure d'un autre site.

106. GRANDE GALERIE ÉCLAIRÉE DU FOND[1].

O les belles, les sublimes ruines! Quelle fermeté, et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau! Quel effet! quelle grandeur! quelle noblesse! Qu'on me dise à qui ces ruines appartiennent, afin que je les vole : le seul moyen d'acquérir quand on est indigent. Hélas! elles font peut-être si peu de bonheur au riche stupide qui les possède; et elles me rendraient si heureux! Propriétaire indolent! époux aveugle! quel tort te fais-je, lorsque je m'approprie des charmes que tu ignores ou que tu négliges! Avec quel étonnement, quelle surprise je regarde cette voûte brisée, les masses surimposées à cette voûte! Les peuples qui ont élevé ce monument, où sont-ils? que sont-ils devenus? Dans quelle énorme profondeur obscure et muette mon œil va-t-il s'égarer? A quelle prodigieuse distance est renvoyée la portion du ciel que j'aperçois à cette ouverture! L'étonnante dégradation de lumière! comme elle s'affaiblit en descendant du haut de cette voûte, sur la longueur de ces colonnes! comme ces ténèbres sont pressées par le jour de l'entrée et le jour du fond! on ne se lasse point de regarder. Le temps s'arrête pour celui qui admire. Que j'ai peu vécu! que ma jeunesse a peu duré!

C'est une grande galerie voûtée et enrichie intérieurement d'une colonnade qui règne de droite et de gauche. Vers le milieu de sa profondeur, la voûte s'est brisée, et montre au-dessus de sa fracture les débris d'un édifice surimposé. Cette

1. Tableau de 4 pieds 3 pouces de large sur 3 pieds 1 pouce de haut; appartenait au prince de Conti.

longue et vaste fabrique reçoit encore la lumière par son ouverture du fond. On voit à gauche, en dehors, une fontaine; au-dessus de cette fontaine, une statue antique assise; au-dessous du piédestal de cette statue, un bassin élevé sur un massif de pierre; autour de ce bassin, au-devant de la galerie, dans les entre-colonnements, une foule de petites figures, de petits groupes, de petites scènes très-variées. On puise de l'eau, on se repose, on se promène, on converse. Voilà bien du mouvement et du bruit. Je vous en dirai mon avis ailleurs, monsieur Robert; tout à l'heure. Vous êtes un habile homme. Vous excellerez, vous excellez dans votre genre. Mais étudiez Vernet. Apprenez de lui à dessiner, à peindre, à rendre vos figures intéressantes; et puisque vous vous êtes voué à la peinture des ruines, sachez que ce genre a sa poétique. Vous l'ignorez absolument. Cherchez-la. Vous avez le faire, mais l'idéal vous manque. Ne sentez-vous pas qu'il y a trop de figures ici; qu'il en faut effacer les trois quarts? Il n'en faut réserver que celles qui ajouteront à la solitude et au silence. Un seul homme, qui aurait erré dans ces ténèbres, les bras croisés sur la poitrine et la tête penchée, m'aurait affecté davantage. L'obscurité seule, la majesté de l'édifice, la grandeur de la fabrique, l'étendue, la tranquillité, le retentissement sourd de l'espace m'aurait fait frémir. Je n'aurais jamais pu me défendre d'aller rêver sous cette voûte, de m'asseoir entre ces colonnes, d'entrer dans votre tableau. Mais il y a trop d'importuns. Je m'arrête. Je regarde. J'admire et je passe. Monsieur Robert, vous ne savez pas encore pourquoi les ruines font tant de plaisir, indépendamment de la variété des accidents qu'elles montrent; et je vais vous en dire ce qui m'en viendra sur-le-champ.

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière; et je ne veux

pas mourir! et j'envie un faible tissu de fibres et de chair, à une loi générale qui s'exécute sur le bronze! Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés!

Si le lieu d'une ruine est périlleux, je frémis. Si je m'y promets le secret et la sécurité, je suis plus libre, plus seul, plus à moi, plus près de moi. C'est là que j'appelle mon ami. C'est là que je regrette mon amie. C'est là que nous jouirons de nous, sans trouble, sans témoins, sans importuns, sans jaloux. C'est là que je sonde mon cœur. C'est là que j'interroge le sien, que je m'alarme et me rassure. De ce lieu, jusqu'aux habitants des villes, jusqu'aux demeures du tumulte, au séjour de l'intérêt, des passions, des vices, des crimes, des préjugés, des erreurs, il y a loin.

Si mon âme est prévenue d'un sentiment tendre, je m'y livrerai sans gêne. Si mon cœur est calme, je goûterai toute la douceur de son repos.

Dans cet asile désert, solitaire et vaste, je n'entends rien; j'ai rompu avec tous les embarras de la vie. Personne ne me presse et ne m'écoute. Je puis me parler tout haut, m'affliger, verser des larmes sans contrainte.

Sous ces arcades obscures, la pudeur serait moins forte dans une femme honnête; l'entreprise d'un amant tendre et timide, plus vive et plus courageuse. Nous aimons, sans nous en douter, tout ce qui nous livre à nos penchants, nous séduit et excuse notre faiblesse.

« Je quitterai le fond de cet antre et j'y laisserai la mémoire importune du moment, » dit une femme, et elle ajoute:

« Si l'on m'a trompée et que la mélancolie m'y ramène, je m'abandonnerai à toute ma douleur. La solitude retentira de ma plainte. Je déchirerai le silence et l'obscurité de mes cris, et lorsque mon âme sera rassasiée d'amertumes, j'essuierai mes larmes de mes mains, je reviendrai parmi les hommes et ils ne soupçonneront pas que j'ai pleuré. »

Si je te perdais jamais, idole de mon âme; si une mort inopinée, un malheur imprévu te séparait de moi, c'est ici que je voudrais qu'on déposât ta cendre et que je viendrais converser avec ton ombre.

Si l'absence nous tient éloignés, j'y viendrai rechercher la même ivresse qui avait si entièrement, si délicieusement disposé de nos sens; mon cœur palpitera de rechef; je rechercherai, je retrouverai l'égarement voluptueux. Tu y seras, jusqu'à ce que la douce langueur, la douce lassitude du plaisir soit passée. Alors je me releverai; je m'en reviendrai; mais je n'en reviendrai pas sans m'arrêter, sans retourner la tête, sans fixer mes regards sur l'endroit où je fus heureux avec toi et sans toi. Sans toi! je me trompe; tu y étais encore; et à mon retour, les hommes verront ma joie; mais ils n'en devineront pas la cause. Que fais-tu à présent? où es-tu? n'y a-t-il aucun antre, aucune forêt, aucun lieu secret, écarté, où tu puisses porter tes pas et perdre aussi ta mélancolie?

O censeur, qui réside au fond de mon cœur, tu m'as suivi jusqu'ici! Je cherchais à me distraire de ton reproche, et c'est ici que je t'entends plus fortement. Fuyons ces lieux. Est-ce le séjour de l'innocence? est-ce celui du remords? C'est l'un et l'autre, selon l'âme qu'on y porte. Le méchant fuit la solitude; l'homme juste la cherche. Il est si bien avec lui-même!

Les productions des artistes sont regardées d'un œil bien différent, et par celui qui connaît les passions, et par celui qui les ignore. Elles ne disent rien à celui-ci. Que ne disent-elles point à moi? L'un n'entrera point dans cette caverne que je cherchais; il s'écartera de cette forêt où je me plais à m'enfoncer. Qu'y ferait-il? il s'y ennuierait.

S'il me reste quelque chose à dire sur la poésie des ruines, Robert m'y ramènera.

Le morceau dont il s'agit ici est le plus beau de ceux qu'il a exposés. L'air y est épais; la lumière chargée de la vapeur des lieux frais et des corpuscules que des ténèbres visibles nous y font discerner; et puis cela est d'un pinceau si doux, si moelleux, si sûr! C'est un effet merveilleux produit sans effort. On ne songe pas à l'art. On admire, et c'est de l'admiration même que l'on accorde à la nature.

109. INTÉRIEUR D'UNE GALERIE RUINÉE[1].

A droite une colonnade; debout sur les débris ou restes

1. Petit ovale.

d'une voûte brisée, un homme enveloppé dans son manteau; sur une assise inférieure de la même fabrique, au pied de cet homme, une femme courbée qui se repose. Au bas, à l'angle, vers l'intérieur de la galerie, groupe de paysans et de paysannes entre lesquelles une qui porte une cruche sur sa tête. Au-devant de ce groupe, dont on n'aperçoit que les têtes, femme qui ramène un cheval. Le reste des figures de ce côté est masqué par un grand piédestal qui soutient une statue. De ce piédestal sort une fontaine dont les eaux tombent dans un vaste bassin. Vers les bords de ce bassin, sur le fond, femme avec une cruche à la main, une corbeille de linges mouillés sur sa tête et s'en allant vers une arcade qui s'ouvre sur la scène et l'éclaire. Sous cette arcade, paysan monté sur sa bête et faisant son chemin. En tournant de là vers la gauche, fabriques ruinées, colonnes qui tombent de vétusté et grand pan de vieux mur. Le côté droit étant éclairé par la lumière qui vient de dessous l'arcade, on pense bien que le côté gauche est tout entier dans la demi-teinte. Au pied du grand pan de vieux mur, sur le devant, paysan assis à terre et se reposant sur la gerbe qu'il a glanée; et puis des masses de pierres détachées et autres accessoires communs à ce genre.

Ce qu'il y a de remarquable dans ce morceau, c'est la vapeur ondulante et chaude qu'on voit au haut de l'arcade; effet de la lumière arrêtée, brisée, réfléchie par la concavité de la voûte.

PETITE, TRÈS-PETITE RUINE[1].

A droite, le toit en pente d'un hangar adossé à une muraille. Sous ce hangar couvert de paille, des tonneaux, les uns pleins apparemment et couchés, d'autres vides et debout. Au-dessus du toit, l'excédant du mur dégradé et couvert de plantes parasites. A l'extrémité à gauche, au haut de ce mur, un bout de balustrade à pilastres ruinés. Sur ce bout de balustrade, un pot de fleurs. Attenant à cette fabrique, une ouverture ou espèce de porte dont la fermeture, faite de poutrelles assemblées à claire-voie, à demi ouverte, fait angle droit en devant, avec le côté de la fabrique qui lui sert d'appui. Au delà de cette porte,

1. Comprise sans doute dans le numéro collectif 112.

ne autre fabrique de pierre, en ruine. Par derrière celle-ci, une troisième fabrique; sur le fond, un escalier qui conduit à une vaste étendue d'eaux qui se répandent et qu'on aperçoit par l'ouverture qui sépare les deux fabriques. A gauche, une quatrième fabrique de pierre faisant face à celle de la droite et en retour avec celles du fond. A la façade de cette dernière, une mauvaise figure de saint dans sa niche; au bas de la niche, la goulotte d'une fontaine dont les eaux sont reçues dans une auge. Sur l'escalier de bois qui descend à la rivière, une femme avec sa cruche. A l'auge, une autre femme qui lave. La partie supérieure de la fabrique de la gauche est aussi dégradée et revêtue de plantes parasites. L'artiste a encore décoré son extrémité supérieure d'un autre pot de fleurs. Au-dessous de ce pot il a ouvert une fenêtre et fiché dans le mur, aux deux côtés de cette fenêtre, des perches sur lesquelles il a mis des draps à sécher. Tout à fait à gauche, la porte d'une maison; au dedans de la maison, les bras appuyés sur le bas de la porte, une femme qui regarde ce qui se passe dans la rue.

Très-bon petit tableau; mais exemple de la difficulté de décrire et d'entendre une description. Plus on détaille, plus l'image qu'on présente à l'esprit des autres diffère de celle qui est sur la toile. D'abord l'étendue que notre imagination donne aux objets est toujours proportionnée à l'énumération des parties. Il y a un moyen sûr de faire prendre à celui qui nous écoute un puceron pour un éléphant; il ne s'agit que de pousser à l'excès l'anatomie circonstanciée de l'atome vivant. Une habitude mécanique très-naturelle, surtout aux bons esprits, c'est de chercher à mettre de la clarté dans leurs idées; en sorte qu'ils exagèrent et que le point dans leur esprit est un peu plus gros que le point décrit, sans quoi ils ne l'apercevraient pas plus au dedans d'eux-mêmes qu'au dehors. Le détail, dans une description, produit à peu près le même effet que la trituration. Un corps remplit dix fois, cent fois moins d'espace ou de volume en masse qu'en molécules. M. de Réaumur ne s'en est pas douté; mais faites-vous lire quelques pages de son *Traité des insectes*, et vous y démêlerez le même ridicule qu'à mes descriptions. Sur celle qui précède, il n'y a personne qui n'accordât plusieurs pieds en carré à une petite ruine grande comme la main. Je crois avoir déjà quelque part déduit de là

une expérience qui déterminerait la grandeur relative des images dans la tête de deux artistes ou dans la tête d'un même artiste en différents temps. Ce serait de leur ordonner le dessin net et distinct, et le plus petit qu'ils pourraient, d'un objet susceptible d'une description détaillée. Je crois que l'œil et l'imagination ont à peu près le même champ, ou peut-être, au contraire, que le champ de l'imagination est en raison inverse du champ de l'œil. Quoi qu'il en soit, il est impossible que le presbyte et le myope, qui voient si diversement en nature, voient de la même manière dans leurs têtes. Les poëtes, prophètes et presbytes, sont sujets à voir les mouches comme des éléphants; les philosophes, myopes, à réduire les éléphants à des mouches. La poésie et la philosophie sont les deux bouts de la lunette.

108. GRAND ESCALIER QUI CONDUIT A UN ANCIEN PORTIQUE[1].

Sur le fond et dans le lointain, à droite, une pyramide, puis l'escalier. Au côté droit de l'escalier, à sa partie supérieure, un obélisque; au bas, sur le devant, deux hommes poussant un tronçon de colonne, que quatre chevaux n'ébranleraient pas : absurdité palpable. Sur les degrés, une figure d'homme qui monte; vers le milieu, une figure de femme qui descend; au haut, un petit groupe d'hommes et de femmes qui conversent. A gauche, une grande fabrique, une colonnade, un péristyle dont la façade s'enfonce dans le tableau. Les degrés de l'escalier aboutissent à cette façade. La partie inférieure de cette fabrique est en niches. Ces niches sont remplies de statues. Des groupes de figures, qu'on a peine à discerner, sont répandus dans les entre-colonnements de la partie supérieure. On y entrevoit un homme enveloppé dans son manteau, assis, et les jambes pendantes en dehors. Derrière lui, debout, quelques autres personnages. Au bas d'une petite façade, en retour de cette colonnade, l'artiste a étendu à terre un passager, qui se repose parmi des fragments de colonnes.

C'est bien un morceau de Robert, et ce n'est pas un des

1. Tableau de 4 pieds de haut sur 2 pieds 9 pouces de large.

moins bons. Je n'ajouterai rien de plus; car il faudrait revenir sur les mêmes éloges, qui vous fatigueraient autant à lire que moi à les écrire. Souvenez-vous seulement que toutes ces figures, tous ces groupes insignifiants, prouvent évidemment que la poétique des ruines est encore à faire.

110. LA CASCADE TOMBANT ENTRE DEUX TERRASSES, AU MILIEU D'UNE COLONNADE. — UNE VUE DE LA VIGNE-MADAME, A ROME.

LA CASCADE. Morceau froid, sans verve, sans invention, sans effet; mauvaises eaux tombant en nappes par les vides d'arcades formées sur un plan circulaire; et ces nappes si uniformes, si égales, si symétriques, si compassées sur l'espace qui leur est ouvert, qu'on dirait qu'ainsi que les espaces, elles ont été assujetties aux règles de l'architecture. Quoi! monsieur Robert, de bonne foi, vous les avez vues comme cela? Il n'y avait pas une seule pierre disjointe qui variât le cours et la chute de ces eaux? pas le moindre fétu qui l'embarrassât? Je n'en crois rien; et puis on ne sait ce que c'est que vos figures. Au sortir des arcades, les eaux sont reçues dans un grand bassin. Derrière cette fabrique il y a des arbres. Qu'ils sont lourds ces arbres, épais, négligés, inélégants, maussades! et d'un vert de vessie plus cru!... Les feuilles ressemblent à des taches vertes dentelées par les bords. C'est pis qu'aux paysages du pont ou de la communauté de Saint-Luc. Ils ne servent qu'à faire sentir que ceux que vous avez desséchés à la gauche de votre composition sont beaucoup mieux, ou ceux-ci à rendre les premiers plus mauvais; comme on voudra. Mais vous, mon ami, convenez qu'à la manière dont je juge un artiste que j'aime, que j'estime, et qui montre vraiment un grand talent, même dans ce morceau, on peut compter sur mon impartialité.

LA VIGNE-MADAME. Mauvais, selon moi... — Mais cela est en nature. — Cela n'est point en nature. Les arbres, les eaux, les rochers sont en nature; les ruines y sont plus que les bâtiments, mais n'y sont pas tout à fait; et quand elles y seraient, faut-il rendre servilement la nature? S'il s'agissait d'un dessin à placer dans l'ouvrage d'un voyageur, il n'y aurait pas le mot à dire; il faut alors une exactitude rigoureuse. Imaginez à gauche

une longue suite d'arcades qui s'en vont en s'enfonçant dans la toile parallèlement au côté droit, et en diminuant de hauteur selon les lois de la perspective. Imaginez à droite une autre enfilade d'arcades qui s'en vont du côté gauche, sur le devant, diminuant pareillement de hauteur; en sorte que ces deux enfilades ont l'air de deux grands triangles rectangles posés sur leurs moyens côtés: effet le plus ingrat à l'œil; effet dont il était si aisé de déranger la symétrie. Les premières arcades sont éclairées, et forment la partie supérieure et le fond du tableau. Les autres sont dans la demi-teinte, et forment la partie inférieure et le devant. Celles-ci soutiennent une large chaussée qui conduit en montant, le long des premières, jusqu'au sommet des arcades inférieures du devant. Sous ces arcades inférieures, ce sont des laveuses, d'autres femmes occupées, des enfants, du feu; au-devant, à gauche, du linge étendu sur des cordes. Là, tout à fait sur le devant, des eaux qui viennent de dessous les arcades. Au bord de ces eaux rassemblées, sur une langue de terre à gauche, d'autres figures d'hommes, de femmes, d'enfants, de pêcheurs. Au haut de la chaussée pratiquée sur les arcades inférieures, quelques groupes. Tout à fait sur le fond, à droite au delà des arcades, du paysage; des arbres; et Dieu sait quels arbres? Il manque encore bien des choses, et de technique, et d'idéal à cet artiste, pour être excellent; mais il a de la couleur et de la couleur vraie; mais il a le pinceau hardi, facile et sûr. Il ne tient qu'à lui d'acquérir le reste. Je lui dirais en deux mots, sur la poésie de son genre : monsieur Robert, souvent on reste en admiration à l'entrée de vos ruines; faites ou qu'on s'en éloigne avec effroi, ou qu'on s'y promène avec plaisir.

107. LA COUR DU PALAIS ROMAIN, QU'ON INONDE DANS LES GRANDES CHALEURS, POUR DONNER DE LA FRAICHEUR AUX GALERIES QUI L'ENVIRONNENT[1].

On voit, par l'ouverture des arcades, les galeries tourner autour de la cour du palais, que l'artiste a peinte inondée. Il n'y a ici ni figures ni accessoires poétiques. C'est le bâtiment

1. Tableau de 4 pieds 3 pouces de large sur 3 pieds 1 pouce de haut.

pur et simple. On ne peut se tirer avec succès d'un pareil sujet que par la magie de la peinture. Aussi Robert l'a-t-il fait. Son tableau est très-beau et de très-grand effet. Le dessous des galeries est très-vaporeux. Si j'osais hasarder une observation, je dirais que la partie inférieure des voûtes, à gauche sur le devant, m'a paru seulement un peu trop obscure, trop noire. J'y aurais désiré quelque faible lueur d'une lumière réfléchie par les eaux qui couvrent la cour. Mais c'est, comme on porte sa main sur les vases sacrés, que j'aventure cette critique, en tremblant. A une autre heure du jour, à une autre lumière, dans une autre exposition, peut-être ferais-je amende honorable au peintre.

101. PORT DE ROME, ORNÉ DE DIFFÉRENTS MONUMENTS D'ARCHITECTURE ANTIQUE ET MODERNE[1].

C'est le morceau de réception de l'artiste, et une belle chose. C'est un Vernet pour le faire et pour la couleur. Que n'est-il encore un Vernet pour les figures et le ciel ! Les fabriques sont de la touche la plus vraie; la couleur de chaque objet est ce qu'elle doit être, soit réelle, soit locale. Les eaux ont de la transparence. Toute la composition vous charme.

On voit, au centre du tableau, la rotonde isolée; de droite et de gauche, sur le fond, des portions de palais; au-dessous de ces palais, deux immenses escaliers qui conduisent à une large esplanade pratiquée au devant de la rotonde, et de là à un second terre-plein pratiqué au-dessous de l'esplanade.

L'esplanade prend dans son milieu une forme circulaire; elle règne sur toute la largeur du tableau. Il en est de même du terre-plein, au-dessous d'elle. Le terre-plein est fermé par des bornes enchaînées. Au bas de la partie circulaire de l'esplanade, au niveau du terre-plein, il y a une espèce d'enfoncement ou de grotte. Du terre-plein on descend par quelques marches à la mer ou au port, dont la forme est un carré oblong. Les deux côtés longs de cet espace forment les deux grèves du port, qui s'étendent depuis le bas des deux grands escaliers jusqu'au bord de la toile. Ces grèves sont comme deux grands paral-

1. Tableau de 4 pieds 7 pouces de large sur 3 pieds 2 pouces de haut. — Est au Louvre sous le n° 484. Gravé dans l'*Histoire des Peintres*.

ruines. On découvre, au mur latéral gauche, une statue colossale dans une niche. Proche du pied-droit de cette arcade, à terre, tout à fait à gauche, sur le devant, autour d'une paysanne accroupie, l'artiste a dispersé des paniers, des cruches, une cage à poulets.

Voilà un tableau du faire le plus facile et le plus vrai. C'est une variété infinie d'objets pittoresques, sans confusion ; c'est une harmonie qui enchante; c'est une mélange sublime de grandeur, d'opulence et de pauvreté ; les objets agrestes de la chaumière entre les débris d'un palais! le temple de Jupiter, la demeure d'Auguste, transformée en écurie, en grenier à foin! L'endroit où l'on décidait du sort des nations et des rois, où des courtisans venaient en tremblant étudier le visage de leur maître, où trois brigands, peut-être, échangèrent entre eux les têtes de leurs amis, de leur père de leur mère, contre les têtes de leurs ennemis, qu'est-ce à présent? Une auberge de campagne, une ferme.

. . . . . Quantum est in rebus inane!

A. Persii Flacci. *Sat.* I, v. I.

Ce morceau est, ou je suis bien trompé, un des meilleurs de l'artiste. La lumière du grenier à foin est ménagée de manière à ne point trancher avec l'obscurité forte de l'écurie; et l'arcade latérale n'est ni aussi éclairée que le grenier, ni aussi sombre que le reste. Il y a un grand art, une merveilleuse intelligence de clair-obscur. Mais ce qui achève de confondre, c'est d'apprendre que ce tableau a été fait en une demi-journée. Regardez bien cela, monsieur Machy ; et brisez vos pinceaux.

Un jour que je considérais ce tableau, la lumière du soleil couchant venant à l'éclairer subitement par derrière, je vis toute la partie supérieure du grenier à foin teinte de feu; effet très-piquant, que l'artiste aurait certainement essayé d'imiter, s'il en avait été témoin. C'était comme le reflet d'un grand incendie voisin, dont tout l'édifice était menacé. Je dois ajouter que cette lueur rougeâtre se mêlait si parfaitement avec les lumières, les ombres et les objets du tableau, que je demeurai persuadé qu'elle en était, jusqu'à ce que, le soleil venant à descendre sous l'horizon, l'effet disparût.

104. CUISINE ITALIENNE[1].

C'est une observation assez générale, qu'on devient rarement grand écrivain, grand littérateur, homme d'un grand goût, sans avoir fait connaissance étroite avec les Anciens. Il y a dans Homère et Moïse une simplicité, dont il faut peut-être dire ce que Cicéron disait du retour de Régulus à Carthage : *Laus temporum, non hominis*. C'est plus l'effet encore des mœurs que du génie. Des peuples avec ces usages, ces vêtements, ces cérémonies, ces lois, ces coutumes, ne pouvaient guère avoir un autre ton. Mais il y est, ce ton qu'on n'imagine pas; et il faut l'aller puiser là, pour le transporter à nos temps, qui, très-corrompus, ou plutôt très-maniérés, n'en aiment pas moins la simplicité. Il faut parler des choses modernes à l'antique.

Pareillement, il est rare qu'un artiste excelle, sans avoir vu l'Italie; et une observation qui n'est guère moins générale que la première, c'est que les plus belles compositions des peintres, les plus rares morceaux des statuaires, les plus simples, les mieux dessinés, du plus beau caractère, de la couleur la plus vigoureuse et la plus sévère, ont été faits à Rome, ou au retour de Rome.

Prétendre, avec quelques-uns, que c'est l'influence d'un plus beau ciel, d'une plus belle lumière, d'une plus belle nature, c'est oublier que ce que je dis, c'est en général, sans en excepter les bambochades, des tableaux de nuit et des temps de brouillards et d'orages.

Le phénomène s'explique beaucoup mieux, ce me semble, par l'inspiration des grands modèles, toujours présents en Italie. Là, quelque part que vous alliez, vous trouvez sur votre chemin Michel-Ange, Raphaël, le Guide, le Titien, le Corrége, le Dominiquin, ou quelqu'un de la familles des Carraches. Voilà les maîtres, dont on reçoit des leçons continuelles; et ce sont de grands maîtres. Le Brun perdit sa couleur en moins de trois ans. Peut-être faudrait-il exiger des jeunes artistes un plus long séjour à Rome, afin de donner le temps au bon goût de se fixer à demeure. La langue d'un enfant, qui fait un voyage de province, se corrompt au bout de quelques semaines. Vol-

1. Tableau de 2 pieds 1 pouce de large sur 15 pouces de haut.

taire, relégué sur les bords du lac de Genève, y conserve toute la pureté, toute la force, toute l'élégance, toute la délicatesse de la sienne. Précautionnons donc nos artistes par un long séjour, par une habitude si invétérée, qu'ils ne puissent s'en départir contre l'absence des grands modèles, la privation des grands monuments, l'influence de nos petits usages, de nos petites mœurs, de nos petits mannequins nationaux. Si tout concourt à perfectionner, tout concourt à corrompre. Watteau fit bien de rester à Paris. Vernet ferait bien d'habiter les bords de la mer; Loutherbourg de fréquenter les campagnes. Mais que Boucher et Baudouin son gendre ne quittent point le quartier du Palais-Royal. Je serai bien surpris, si les ruines prochaines de Robert conservent le même caractère. Ce Boucher, que je viens de renfermer dans nos ruelles et chez les courtisanes, a fait, au retour de Rome, des tableaux qu'il faut voir, ainsi que les dessins qu'il a composés, lorsqu'il est revenu, de caprice, à son premier style, qu'il a pris en dédain... Et tout cela à la porte d'une cuisine.

Entrons dans cette cuisine; mais laissons d'abord monter ou descendre cette servante qui nous tourne le dos, et faisons place à ce bambin qui la suit avec peine; car ces degrés, de grosses pierres brutes, sont bien hauts pour lui. S'il tombe, voilà à sa gauche une petite barricade de bois qui sert de rampe, et qui l'empêchera de se blesser. Du bas de cette porte, je vois que cet endroit est carré, et que, pour en montrer l'intérieur, on a abattu le mur de la gauche. Je marche sur les débris de ce mur, et j'avance. Il vient, de l'entrée par laquelle nous sommes descendus, un jour faible qui éclaire quelque pièce adjacente. Tout ce côté, à cela près, est dans la demi-teinte. Au-dessus de cette entrée, il y a un bout de planche soutenu par des goussets, et sur cette planche des pots ventrus de différente capacité. Le reste de ce mur est nu. Au milieu de celui du fond, c'est la cheminée. Au côté droit de la cheminée, une espèce de banquette ou de coussin sert d'appui à deux enfants grandelets couchés sur le ventre, les coudes posés sur le coussin, le dos tourné au spectateur, le visage au foyer, et les pieds de l'un posés sur la dernière marche de l'entrée. On a dressé contre l'extrémité gauche de la banquette ou du coussin quelques ustensiles de cuisine. Trois marmites de terre de dif-

férentes grandeurs sont au fond de l'âtre. La plus grande, bouchée de son couvercle, soutenue sur un trépied, occupe l'angle gauche. C'est sous celle-ci que le gros brasier est ramassé. Les deux autres sont sur des cendres, et chauffent plus doucement. Proche du même coin de la cheminée, assise sur un billot, la vieille cuisinière est devant son feu. Il y a, entre elle et le mur du fond, un enfant debout. La hotte ou le manteau de la cheminée fait saillie sur le mur. Il fume dans cette cuisine; cela est du moins à présumer à une grande couverture de laine jetée sur le rebord de la cheminée. Cette couverture, relevée vers la gauche, laisse de ce côté tout le fond de l'âtre découvert, et pend vers la droite. C'est un chandelier de cuivre garni de sa chandelle, avec une théière qui l'arrête sur le bord de la cheminée, au milieu de laquelle il y a un petit miroir; et aux pieds de la cuisinière, sur le devant, entre elle et les enfants qui se chauffent, on voit un plat de terre, avec des raves[1] épluchées et rangées tout autour du plat. Au mur du fond, à gauche, à côté de la cheminée, à une assez grande hauteur, un enfoncement cintré, formant armoire, serre ou garde-manger, renferme des vaisseaux, des pots, du linge, des serviettes, dont un bout est pendant en dehors. Derrière la cuisine, sur le devant, un grand chien debout, maigre, hargneux, le nez presque en terre, de mauvaise humeur, la tête tournée et les yeux attachés vers l'angle antérieur du mur de la gauche, est tenté de chercher querelle à un chat dressé sur ses deux pattes appuyées contre les bords d'un cuvier à anses percées, où l'animal cherche s'il n'y a rien à escamoter. Ce mur latéral gauche est ouvert proche du fond d'une grande porte ou fenêtre très-éclairée. C'est de là que la cuisine tire son jour. On a pratiqué au haut de cette porte une espèce de petite fenêtre vitrée.

L'effet général de ce petit tableau est charmant. Je me suis complu à le décrire, parce que je me complaisais à me le rappeler. La lumière y est distribuée d'une manière tout à fait piquante. Tout y est presque dans la demi-teinte, rien dans les ténèbres. On y discerne sans fatigue les objets, même le

1. Naigeon et ses successeurs ont imprimé « saveurs »; nous ne nous croyons pas trop hardi en proposant la correction « raves. » Il faudrait voir le tableau; mais où est-il?

chat et le cuvier, qui, placés à l'angle antérieur du mur latéral gauche, sont au lieu le plus opposé à la lumière, le plus éloigné d'elle, et le plus sombre. Le jour fort qui vient de l'ouverture faite au même mur frappe le chien, le pavé, le dos de la cuisinière, l'enfant qui est debout proche d'elle, et la partie voisine de la cheminée. Mais le soleil étant encore assez élevé sur l'horizon, ce que l'on reconnaît à l'angle de ses rayons avec le pavé, tout en éclairant vivement la sphère d'objets compris dans la masse de sa lumière, laisse le reste dans une obscurité qui s'accroît à proportion de la distance de ce foyer lumineux. Cette pyramide de lumière, qui se discerne si bien dans tous les lieux qui ne sont éclairés que par elle, et qui semble comprise entre des ténèbres en-deçà et au-delà d'elle, est supérieurement imitée. On est dans l'ombre; on voit tout ombre autour de soi; puis l'œil, rencontrant la pyramide lumineuse où il discerne une infinité de corpuscules agités en tourbillons, la traverse, rentre dans l'ombre, et retrouve des corps ombrés. Comment cela se fait-il? car enfin la lumière n'est pas suspendue entre la toile et moi. Si elle tient à la toile, pourquoi cette toile n'est-elle pas éclairée? Cette vieille cuisinière est tout à fait ragoûtante d'effet, de position et de vêtement. La lumière est large sur son dos. La servante, que nous avons trouvée sur les degrés de l'entrée, est on ne saurait plus naturelle et plus vrai; c'est une des figures de ces anciens petits tableaux de Chardin. Ce grand chien n'est pas ami de la cuisinière; car il est maigre. Tout est doux, facile, harmonieux, chaud et vigoureux dans ce tableau, que l'artiste paraît avoir exécuté en se jouant. Il a supposé le mur antérieur abattu, sans user de cette ouverture pour éclairer. Ainsi, tout le devant de sa composition est dans la demi-teinte. Il n'y a d'éclairé que l'espace étroit exposé à la porte percée vers le fond, à l'angle intérieur du mur latéral gauche. Ce morceau n'est pas fait pour arrêter le commun des spectateurs. Il faut à l'œil vulgaire quelque chose de plus fort et de plus ressenti. Ceci n'arrête que l'homme sensible au vrai talent; et l'esclave d'Horace mériterait les étrivières, lorsqu'il dit à son maître :

Vel cum Pausiaca torpes, insane, tabella,
Qui peccas minus atque ego, cum Fulvi, Rutubæque,

Aut Placidejani, contento poplite miror
Prælia, rubrica picta, aut carbone...

HORAT. *Sermon.* lib. II, *Sat.* VII, v. 95, et seq.

« Lorsqu'un tableau de Pausias vous tient immobile et stupide d'admiration, êtes-vous moins insensé que Dave, arrêté de surprise devant une enseigne barbouillée de sanguine ou de charbon, la lutte et le jarret tendu de Fulvius, de Rutuba ou de Placidejanus? »

Son maître peut lui répondre : « Sot, tu admires une sottise, et, cependant, tu manques à ton devoir. » Ce Dave est l'image de la multitude. Un mauvais tableau de famille la tient bouche béante; elle passe devant un chef-d'œuvre, à moins que l'étendue ne l'arrête. En peinture comme en littérature, les enfants, et il y en a beaucoup, préféreront la Barbe-bleue à Virgile, Richard-sans-Peur à Tacite. Il faut apprendre à lire et à voir. Des sauvages se précipitèrent sur la proue d'un vaisseau, et furent bien surpris de ne trouver sous leurs mains qu'une surface plate, au lieu d'une gorge bien ronde et bien ferme. Des barbares, avec autant d'ignorance et plus de prétentions, prirent pour le statuaire le manœuvre qui dégrossissait un bloc à l'aide du cadre et des à-plombs.

112. ESQUISSES.

Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau? c'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. A mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît. Dans l'animal mort, objet hideux à la vue, les formes y sont, la vie n'y est plus. Dans les jeunes oiseaux, les petits chats, plusieurs autres animaux, les formes sont encore enveloppées, et il y a tout plein de vie. Aussi nous plaisent-ils beaucoup. Pourquoi un jeune élève, incapable même de faire un tableau médiocre, fait-il une esquisse merveilleuse; c'est que l'esquisse est l'ouvrage de la chaleur et du génie; et le tableau, l'ouvrage du travail, de la patience, des longues études, et d'une expérience consommée de l'art. Qui est-ce qui sait, ce que nature même semble ignorer, introduire les formes de l'âge avancé et conserver la vie de la jeunesse? Un conte vous fera mieux comprendre ce que je pense des esquisses, qu'un long tissu de subtilités métaphy-

siques. Si vous envoyez ces feuilles à des femmes qui n'aient pas les oreilles faites, avertissez-les d'arrêter là, ou de ne lire ce qui suit que quand elles seront seules.

M. de Buffon et M. le président de Brosses ne sont plus jeunes; mais ils l'ont été. Quand ils étaient jeunes, ils se mettaient à table de bonne heure, et ils y restaient longtemps. Ils aimaient le bon vin, et ils en buvaient beaucoup. Ils aimaient les femmes; et quand ils étaient ivres, ils allaient voir des filles. Un soir donc qu'ils étaient chez des filles, et dans le déshabillé d'un lieu de plaisir, le petit président, qui n'est guère plus grand qu'un Lilliputien, dévoila à leurs yeux un mérite si étonnant, si prodigieux, si inattendu, que toutes en jetèrent un cri d'admiration. Mais quand on a beaucoup admiré, on réfléchit. Une d'entre elles, après avoir fait en silence plusieurs fois le tour du merveilleux petit président, lui dit : « Monsieur, voilà qui est beau, il en faut convenir; mais où est le cul qui poussera cela[1]? » Mon ami, si l'on vous présente un canevas de comédie ou de tragédie, faites quelques tours autour de l'homme; et dites-lui, comme la fille de joie au président de Brosses : Cela est beau, sans contredit; mais où est le cul? Si c'est un projet de finance, demandez toujours où est le cul? A une ébauche de roman, de harangue, où est le cul? A une esquisse de tableau, où est le cul? L'esquisse ne nous attache peut-être si fort, que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination, qui y voit tout ce qu'il lui plaît. C'est l'histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous le sommes tous plus ou moins. C'est le cas de la musique vocale et de la musique instrumentale. Nous entendons ce que dit celle-là; nous faisons dire à celle-ci ce que nous voulons. Je crois que vous retrouverez, dans un de mes Salons précédents[2], cette comparaison plus détaillée, avec quelques réflexions sur l'expression plus ou moins vague des beaux-arts. Heureusement je ne sais plus ce que c'est, et je ne me répéterai pas. Mais, en revanche, je regrette beaucoup l'occasion qui se

1. Cette anecdote a été publiée avant le *Salon* dans lequel elle se trouve. Un pamphlet : l'*Espion dévalisé*, de Baudouin de Guémadeuc (1783), la raconte en la donnant comme un extrait d'une lettre de Diderot à l'impératrice de Russie; il ajoute Montesquieu et Diderot à Buffon et au président de Brosses dans la scène en question. Les *Mémoires secrets* ont, à leur tour, cité l'*Espion dévalisé*.

2. Dans l'*Essai sur la peinture* à la suite du *Salon* de 1765.

présente, et que je manque bien malgré moi, de vous parler du temps où nous aimions le vin, et où les plus honnêtes gens ne rougissaient pas d'aller à la taverne. Voici, mon ami, des esquisses de tableaux et des esquisses de descriptions.

RUINES.

A gauche, sous les arcades d'une grande fabrique, marchandes d'herbes et de fruits. Au centre sur le fond, rotonde. En face, plus sur le devant, obélisque et fontaine. Autour d'un bassin, enceinte terminée par des bornes. Au dedans de l'enceinte, femmes qui puisent de l'eau. Au dehors, sur le devant, vers la droite, femmes qui font rôtir des marrons dans une poêle, posée sur un fourneau très-élevé. Tout à fait à la gauche, autre grande fabrique, sous laquelle autres marchandes d'herbes et de fruits.

Pourquoi ne lit-on pas, en manière d'enseigne, au-dessus de ces marchandes d'herbes,

DIVO AUGUSTO, DIVO NERONI[1]?

Pourquoi n'avoir pas gravé sur cet obélisque?

JOVI SERVATORI, QUOD FELICITER PERICULUM EVASERIT, SYLLA[2];

ou

TRIGESIES CENTENIS MILLIBUS HOMINUM CÆSIS, POMPEIUS[3].

Cette dernière inscription réveillerait en moi l'horreur que je dois à un monstre qui se fait gloire d'avoir égorgé trois millions d'hommes. Ces ruines me parleraient. La précédente me rappellerait l'adresse d'un fripon qui, après avoir ensanglanté toutes les familles de Rome, se met à l'abri de la vengeance sous le bouclier de Jupiter. Je m'entretiendrais de la vanité des choses de ce monde, si je lisais au-dessus de la tête d'une marchande d'herbes, *au divin Auguste*, *au divin Néron*, et de la bassesse des hommes qui ont pu diviniser un lâche proscripteur, un tigre couronné.

1. Au divin Auguste, au divin Néron.
2. A Jupiter conservateur, qui l'a préservé du danger, Sylla.
3. Après avoir égorgé trois millions d'hommes, Pompée.

Voyez le beau champ ouvert aux peintres de ruines, s'ils s'avisaient d'avoir des idées, et de sentir la liaison de leur genre avec la connaissance de l'histoire! Quel édifice nous attache autant, au milieu des superbes ruines d'Athènes, que le petit temple de Démosthène?

Cela est gris, faible, et d'un effet commun; mais peint, il faudrait voir ce que cela deviendrait; et qui le sait?

Voilà une description fort simple, une composition qui ne l'est pas moins, et dont il est toutefois très-difficile de se faire une juste idée, sans l'avoir vue. Malgré l'attention de ne rien prononcer, d'être court et vague, d'après ce que j'ai dit, vingt artistes feraient vingt tableaux où l'on trouverait les objets que j'ai indiqués, et à peu près aux places que je leur ai marquées, sans se ressembler entre eux, ni à l'esquisse de Robert. Qu'on l'essaye, et que l'on convienne de la nécessité d'un croquis. Le plus informe dira mieux et vite, du moins sur l'ordonnance générale, que la description la plus rigoureuse et la plus soignée.

RUINE D'ESCALIER.

Cet escalier descend de droite à gauche. Vers le milieu de sa hauteur, deux petites figures; mère assise, avec son enfant devant elle. A gauche, vieux vase sur son piédestal; quartiers de pierres informes dispersées, et autres accessoires. Pareils accessoires de l'autre côté.

Cela est chaud, mais dur et cru. Figures bien disposées; mais si croquées, qu'on a peine à les discerner.

INTÉRIEUR D'UN LIEU SOUTERRAIN, D'UNE CAVERNE ÉCLAIRÉE PAR UNE PETITE FENÊTRE GRILLÉE PLACÉE AU FOND DU TABLEAU, AU CENTRE DE LA COMPOSITION QU'ELLE ÉCLAIRE.

Au bas de la caverne, sous un des pans, à l'angle droit, à ras de terre, petit enfoncement où les habitants du triste domicile ont allumé du feu, et font la cuisine. Au pan opposé, à gauche, vers le milieu de la hauteur, espèce de cellier où l'on voit des tonneaux, une échelle, quelques figures. Du même côté, un peu vers la gauche, sous la concavité du souterrain, une

fontaine attachée au mur, avec sa cuvette. Entre ces deux pans de mur, escalier qui descend du fond sur le devant, et qui occupe tout cet espace. Au-dessus de cet escalier, sur la plate-forme, une foule de petites figures si barbouillées qu'on ne sait ce que c'est, quoique elles soient frappées directement de la lumière de la fenêtre grillée, qui est presque de niveau avec la plate-forme et les figures.

Si l'on n'exige, dans ces sortes de compositions, que les effets de la perspective et de la lumière, on sera toujours plus ou moins content de Robert. Mais, de bonne foi, que font ces figures-là? Est-ce là une scène souterraine? J'aimerais bien mieux y voir la joie infernale d'une troupe de Bohémiens; le repaire de quelques voleurs; le spectacle de la misère d'une famille paysanne; les attributs et la personne d'une prétendue sorcière; quelque aventure de *Cléveland* ou de l'ancien Testament; l'asile de quelque illustre malheureux persécuté; l'homme qui jette à sa femme et à ses enfants affamés le pain qu'il s'est procuré par un forfait; l'histoire de la *Bergère des Alpes*[1]; des enfants qui viennent pleurer sur la cendre de leurs pères; un ermite en oraison; quelque scène de tendresse. Que sais-je!

RUINES.

A gauche, colonnade avec une arcade qui éclaire le fond obscur et voûté de la ruine. Au-delà de l'arcade, grand escalier dégradé. Sur cet escalier, et autour de la colonnade, petits groupes de figures qui vont et viennent. Ce n'est rien que cela. L'intéressant, j'ai presque dit le merveilleux, c'est que, le corps lumineux étant supposé au delà de la toile, dans une direction tout à fait oblique à l'arcade, cette arcade ne laisse passer, dans l'intérieur de la ruine, qu'un rideau mince de clarté ; c'est que ce rideau est comme tendu entre des ténèbres qui lui sont antérieures, et des ténèbres qui lui sont postérieures; c'est que l'éclat de ce rideau n'ôte point à celles-ci leur obscurité. Comment montre-t-on de la lumière à travers une vapeur obscure? Comment cette lumière, peinte sur la même surface que le fond, ce fond n'est-il pas éclairé? Comment ces ténèbres, peintes sur

1. Conte de Marmontel.

la même surface que le fond, ce fond n'est-il pas obscur? Par quelle magie fait-on passer ma vue successivement par une épaisseur de ténèbres, une pellicule de lumière, où je vois voltiger des atomes, et une seconde épaisseur de ténèbres? Je n'y entends rien ; et il faut convenir que si la chose n'était pas faite, on la jugerait impossible. Cela se conçoit en nature; mais le conçoit-on dans l'art? Et ce n'est pas à des sauvages que je m'adresse, mais à des hommes éclairés.

PARTIE D'UN TEMPLE.

A droite, un des côtés de cette fabrique, où l'on voit un suisse près d'une porte grillée; sur le devant, une chaise de paille; plus sur le devant encore et vers la gauche, une dévote qui s'en va vers la grille; contre un grand mur nu, obscur et formant une portion du fond attenant à une arcade cintrée au pied de laquelle règne une balustrade, trois moines blancs assis; puis l'arcade cintrée d'où vient la lumière. Il y a sans doute au-dessous de la balustrade une grande profondeur, et ce local doit être une portion de ces péristyles élevés sur les bas côtés d'une église. Contre la balustrade et aux environs, quelques figures, parmi lesquelles une qui regarde en bas. Au-delà de l'arcade qui éclaire de la manière la plus douce, et dont la lumière est faible, pâle, comme celle qui a traversé des vitres, autre portion de mur nu et obscur, où l'on voit debout quelques moines noirs. Cela est tout à fait piquant, et d'un effet qu'on reconnaît sur le champ. On s'oublie devant ce morceau. C'est la plus forte magie de l'art. Ce n'est plus au Salon ou dans un atelier qu'on est; c'est dans une église, sous une voûte; il règne là un calme, un silence qui touche, une fraîcheur délicieuse. C'est bien dommage que les petites figures ne répondent pas à la perfection du reste. Ces moines blancs et noirs, cette dévote, sont des magots raides comme ceux qu'on étale à la foire Saint-Ovide. C'est ce suisse surtout qu'il faut voir avec sa hallebarde; c'est précisément comme ceux qu'on me donnait un jour de l'an, quand j'étais petit. Monsieur Robert, votre talent est assez rare, pour que vous y ajoutiez la perfection des figures; et quand vous les saurez dessiner facilement, savez-vous ce qui en résultera? C'est que votre imagination n'étant plus captivée par cet

obstacle, elle vous suggérera une infinité de scènes intéressantes. Vous ne ferez plus des figures, pour faire des figures : vous ferez des figures, pour rendre des actions et des incidents. Vernet distribue aussi des figures dans ses compositions; mais indépendamment de l'art qui les exigeait et de la place qu'il leur donne, voyez comme il les emploie.

AUTRES RUINES.

Grande fabrique occupant la droite, la gauche et le fond de l'esquisse. C'est un palais, ou plutôt c'en fut un. La dégradation est si avancée, qu'on discerne à peine des vestiges de chapiteaux, de frontons et d'entablements. Le temps a réduit en poudre la demeure d'un de ces maîtres du monde; d'une de ces bêtes farouches, qui dévoraient les rois qui dévorent les hommes. Sous ces arcades qu'ils ont élevées, et où un Verrès déposait les dépouilles des nations, habitent à présent des marchands d'herbes, des chevaux, des bœufs, des animaux; et dans ces lieux, dont les hommes se sont éloignés, ce sont des tigres, des serpents, d'autres voleurs. Contre cette façade, ici c'est un hangar dont le toit s'avance en pente sur le devant; c'est une fabrique pareille à ces sales remises appuyées aux superbes murs du Louvre. Des paysans y ont renfermé les instruments de leur métier. On voit à droite des charrettes, un tas de fumier; à gauche, des cavaliers à pied qui font ferrer leurs chevaux, un maréchal agenouillé qui ferre, un de ses compagnons qui tient le pied du cheval, un des valets des cavaliers qui le contient par la bride.

Une autre chose qui ajouterait encore à l'effet des ruines, c'est une forte image de la vicissitude. Eh bien! ces puissants de la terre, qui croyaient bâtir pour l'éternité, qui se sont fait de si superbes demeures, et qui les destinaient dans leurs folles pensées à une suite ininterrompue de descendants, héritiers de leurs noms, de leurs titres et de leur opulence, il ne reste de leurs travaux, de leurs énormes dépenses, de leurs grandes vues que des débris qui servent d'asile à la partie la plus indigente, la plus malheureuse de l'espèce humaine, plus utiles en ruines qu'ils ne le furent dans leur première splendeur.

Peintres de ruines, si vous conservez un fragment de bas

relief, qu'il soit du plus beau travail, et qu'il représente toujours quelque action intéressante d'une date fort antérieure aux temps florissants de la citée ruinée. Vous produirez ainsi deux effets ; vous me ramènerez d'autant plus loin dans l'enfoncement des temps, et vous m'inspirerez d'autant plus de vénération et de regret pour un peuple qui avait possédé les beaux-arts à un si haut degré de perfection. Si vous brisez la partie supérieure d'une statue, que les jambes et les pieds qui en resteront sur la base, soient du plus beau ciseau et du plus grand goût de dessin. Que ce buste poudreux que vous me montrez à demi-enfoncé dans la terre, parmi des ronces, ait un grand caractère, soit l'image d'un personnage fameux. Que votre architecture soit riche, et que les ornements en soient purs. Que la partie subsistante ne donne pas une idée commune du tout. Agrandissez la ruine, et avec elle la nation qui n'est plus.

Parcourez toute la terre, mais que je sache toujours où vous êtes ; en Grèce, en Égypte, à Alexandrie, à Rome. Embrassez tous les temps ; mais que je ne puisse ignorer la date du monument. Montrez-moi tous les genres d'architecture et toutes les sortes d'édifices ; mais avec quelques caractères qui spécifient les lieux, les mœurs, les temps, les usages et les personnes. Qu'en ce sens vos ruines soient encore savantes.

RUINES.

Ce morceau est d'un grand effet. Le bas consiste en un massif où l'on voit toutes les traces de la vétusté. Sur ce massif, était une fabrique dont les restes suffiraient à peine à un habile homme pour restituer l'édifice. Ce sont des tronçons de colonnes, des débris de fenêtres et de portes, des fragments de chapiteaux, des bouts d'entablements. Au pied du massif à droite, deux chevaux. Proche de ces chevaux, deux soldats qui devisent. Au centre du massif et de la composition, une grille, une herse de fer brisée, au cintre d'une espèce de voûte, sous laquelle une taverne et des gens à table. Tout à fait à gauche, au pied du massif, autres gens à table. Au haut des ruines qui subsistent encore sur le massif, un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants. Que font-ils là ? Comment y sont-ils arrivés ? Ils sont de la plus grande sécurité, et le lieu qu'ils occupent est

prêt à s'écrouler sous leurs pieds! S'il n'y avait là que des enfants, de jeunes fous; mais des pères, des mères, et des mères avec leurs enfants, des gens sensés entre ces masses entr'ouvertes, chancelantes, vermoulues! Ah! Monsieur Robert, ces figures ne sont pas les seules; il y en a d'autres dont il est tout aussi difficile de se rendre compte. Cet homme n'a pas, je crois, beaucoup d'imagination. Ses accessoires sont sans intérêt; il prépare bien le lieu; mais il ne trouve pas le sujet de la scène. Comme ses figures ne lui coûtent guère, il n'en est pas économe; il ne sait pas combien le grand effet en demande peu. « Le prêtre d'Apollon s'en allait triste et pensif le long des bords arides et solitaires de la mer, qui faisait grand bruit[1]. » Élevez de l'autre côté des rochers; et voilà un tableau.

C'est la fureur des enfants de gravir. Que le peintre de ruines m'en montre un accroché à une grande hauteur, dans un endroit très-périlleux; et qu'il en place deux autres au bas qui le regardent tranquillement. Mais s'il ose faire survenir la mère, et lui montrer son fils prêt à tomber et à se briser à ses pieds, qu'il le fasse. Et pourquoi dans un autre morceau, n'en verrais-je pas un qu'on reporte à ses parents? C'est que, pour animer des ruines par de semblables incidents, il faudrait un peintre d'histoire.

ESQUISSE COLORIÉE D'APRÈS NATURE A ROME.

On voit à gauche un mur nu. Contre ce mur une espèce d'auvent en cintre; sous cet auvent une fontaine; au-dessous de la fontaine une auge ronde; debout, contre l'auge, un petit paysan; à quelque distance de là, vers la droite, mais à peu près sur un même plan, un homme debout, une femme accroupie.

Pauvre de composition, sans effet; les deux figures mauvaises; cela n'a pas coûté une matinée à l'artiste, car il fait vite: il valait mieux y mettre plus de temps, et faire bien. Il faut que Chardin soit ami de Robert. Il a rassemblé autant qu'il a pu, dans un même endroit, les morceaux dont il faisait cas; il

1. C'est la traduction de ce beau vers d'Homère :

Βῆ δ' ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης.

Iliad. chant I, v. 34. (Br.)

a dispersé les autres. Il a tué de Machy par la main de Robert. Celui-ci nous a fait voir comment des ruines devaient être peintes, et comme de Machy ne les peignait pas.

Au sortir des esquisses de Robert, encore un petit mot sur les esquisess. Quatre lignes perpendiculaires, et voilà quatre belles colonnes, et de la plus magnifique proportion. Un triangle joignant le sommet de ces colonnes, et voilà un beau fronton; et le tout est un morceau d'architecture élégant et noble; les vraies proportions sont données, l'imagination fait le reste. Deux traits informes élancés en avant, et voilà deux bras; deux autres traits informes, et voilà deux jambes; deux endroits pochés au dedans d'un ovale, et voilà deux yeux; un ovale mal terminé, et voilà une tête; et voilà une figure qui s'agite, qui court, qui regarde, qui crie. Le mouvement, l'action, la passion même sont indiqués par quelques traits caractéristiques; et mon imagination fait le reste. Je suis inspiré par le souffle divin de l'artiste.

. . . . . Agnosco veteris vestigia flammæ.

VIRGIL. *Æneid.* lib. IV, v. 23.

C'est un mot qui réveille en moi une grande pensée. Dans les transports violents de la passion, l'homme supprime les liaisons, commence une phrase sans la finir, laisse échapper un mot, pousse un cri, et se tait. Cependant j'ai tout entendu. C'est l'esquisse d'un discours. La passion ne fait que des esquisses. Que fait donc un poëte qui finit tout? Il tourne le dos à la nature. — Mais Racine? — Racine! à ce nom, je me prosterne, et je me tais. Il y a un technique traditionnel, auquel l'homme de génie se conforme. Ce n'est plus d'après la nature, c'est d'après ce technique qu'on le juge. Aussitôt qu'on s'est accommodé d'un certain style figuré, d'une certaine langue qu'on appelle poétique; aussitôt qu'on a fait parler des hommes en vers, et en vers très-harmonieux; aussitôt qu'on s'est écarté de la vérité, qui sait où l'on s'arrêtera? Le grand homme n'est pas celui qui fait vrai, c'est celui qui sait le mieux concilier le mensonge avec la vérité; c'est son succès qui fonde chez un peuple un système dramatique, qui se perpétue par quelques grands traits de Nature, jusqu'à ce qu'un philosophe, poëte, dépèce l'hippogriffe, et tente de ramener ses contemporains à un meilleur goût. C'est

alors que les critiques, les petits esprits, les admirateurs du temps passé, jettent les hauts cris, et prétendent que tout est perdu.

DESSIN DE RUINE.

Très-beau dessin ; excellente préparation à un grand tableau. A droite, grande fabrique s'enfonçant bien dans la composition ; porte pratiquée à cette fabrique ; elle est entr'ouverte ; et l'on voit au delà, hors de la fabrique, une laitière, son pot au lait sur la tête, qui passe et qui regarde. En dedans, près cette porte, chien couché à terre. On peut diviser la hauteur de la fabrique en trois étages. Le rez-de-chaussée est un réduit de blanchisseuses. On y coule la lessive ; les cuviers sont voisins du feu. Vers la gauche, une servante récure des ustensiles de ménage. Autour d'elle, une femme avec ses enfants ; et une autre servante accroupie, et récurant aussi. Par derrière ce groupe de figures, un très-grand vaisseau de bois. Sur un plancher, au-dessus du rez-de-chaussée, des tonneaux entassés les uns sur les autres, avec des intruments de campagne. L'étage supérieur est un grenier à foin. Ce grenier est à moitié plein. Sur les tas de foin, au haut, à droite, de jeunes filles et de jeunes garçons s'occupant à l'arranger ; autour d'eux une cage à poulets renversée, un bout d'échelle à demi-enfoncée dans le foin ; au-dessus de leur tête, sous la toiture, une fabrique en bois, une espèce de potence tournant sur son pivot, avec sa poulie, sa corde et son crochet.

Dans ce grand nombre de morceaux de Robert, il y en a, comme vous voyez, qui méritent d'être distingués. Estimez surtout les *Ruines de l'arc de triomphe ;* la *Cuisine italienne ;* l'*Écurie et le Magasin à foin ;* la *grande Galerie antique éclairée*, et la *Cour du Palais romain qu'on inonde.* Ces deux derniers sont du plus grand maître. Les trois lumières, dont l'une vient du devant, l'autre du fond, et la troisième descend d'en haut, font à celui-ci un effet aussi neuf que piquant et hardi. Le *Port de Rome* est beau ; mais il y a moins de génie. Machy n'est qu'un bon peintre. Robert en est un excellent. Toutes les ruines de Machy sont modernes. Celles de Robert, à travers leurs débris rongés par le temps, conservent un caractère de grandeur et de magnificence qui m'en impose. Machy est dur,

sec, monotone; Robert est moelleux, doux, facile, harmonieux. Machy copie bien ce qu'il a vu. Robert copie avec goût, verve et chaleur. Je vois Machy, la règle à la main, tirant les cannelures de ses colonnes. Robert a jeté tous ces instruments-là par la fenêtre, et n'a gardé que son pinceau. Le morceau, où, par le dessous d'un pont de bois, on voit sur le fond un autre pont, ne lassera jamais celui qui le possède.

MADAME THERBOUCHE[1].

113. UN HOMME, LE VERRE A LA MAIN, ÉCLAIRÉ D'UNE BOUGIE[2].

C'est un gros réjoui, assis devant une table, le verre à la main. Il est éclairé par une bougie, dont il reçoit toute la lumière. Il y a sur la table un garde-vue, interposé entre le spectateur et ce personnage. Aussi, tout ce qui est en deçà du garde-vue est dans la demi-teinte. On voit autour de ce garde-vue, sur la partie non éclairée de la table, une brochure, et une tabatière ouverte.

Cela est vide et sec, dur et rouge. Cette lumière n'est pas celle d'une bougie. C'est le reflet briqueté d'un grand incendie. Rien de ce velouté noir, de ce doux, de ce faible harmonieux des lumières artificielles. Point de vapeur entre le corps lumineux et les objets; aucun de ces passages, point de ces demi-teintes si légères, qui se multiplient à l'infini dans les tableaux de nuit, et dont les tons, imperceptiblement variés, sont si difficiles à rendre. Il faut qu'ils y soient et qu'ils n'y soient pas. Ces chairs, ces étoffes n'ont rien retenu de leur couleur naturelle. Elles étaient rouges, avant que d'être éclairées. Je ne sens rien là de ces ténèbres visibles avec lesquelles la lumière se

1. Anne Dorothée Lisiewska, femme Therbousch, née à Berlin en 1728, morte au mois de novembre 1782. Elle était d'une famille d'artistes. Reçue comme peintre de genre à l'Académie en 1767, elle resta peu de temps à Paris et retourna à Berlin, où elle fit (1772) le portrait de Frédéric II qui est à Versailles sous le nº 4501. Elle fut peintre du roi de Prusse, de l'électeur palatin, et membre de l'Académie de Bologne.

2. Tableau de nuit. Morceau de réception. De 3 pieds 6 pouces de haut, sur 3 pieds de large. — Il est aujourd'hui au Louvre, nº 576 de l'École française.

mêle, et qu'elle rend presque lumineuses. Les plis de ce vêtement sont anguleux, petits et raides. Je n'ignore pas la cause de ce défaut, c'est qu'elle a drapé sa figure comme pour être peinte de jour. Cela n'est pourtant pas sans mérite pour une femme. Les trois quarts des artistes de l'Académie n'en feraient pas autant. Elle est autodidacte[1]; et son faire, tout à fait heurté et mâle, le montre bien. Celle-ci a eu le courage d'appeler la nature, et de la regarder. Elle s'est dit à elle-même : je veux peindre; et elle se l'est bien dit. Elle a pris des notions justes de la pudeur. Elle s'est placée intrépidement devant le modèle nu. Elle n'a pas cru que le vice eût le privilége exclusif de déshabiller un homme. Elle a la fureur du métier. Elle est si sensible au jugement qu'on porte de ses ouvrages, qu'un grand succès la rendrait folle, ou la ferait mourir de plaisir. C'est un enfant. Ce n'est pas le talent qui lui a manqué, pour faire la sensation la plus forte dans ce pays-ci ; elle en avait de reste. C'est la jeunesse, c'est la beauté, c'est la modestie, c'est la coquetterie. Il fallait s'extasier sur le mérite de nos grands artistes; prendre de leurs leçons, avoir des tétons et des fesses, et les leur abandonner. Elle arrive. Elle présente à l'Académie un premier tableau de nuit assez vigoureux. Les artistes ne sont pas polis. On lui demande grossièrement s'il est d'elle. Elle répond que oui. Un mauvais plaisant ajoute : « Et de votre teinturier ? » On lui explique ce mot de la farce de Patelin[2], qu'elle ne connaissait pas. Elle se pique. Elle peint celui-ci, qui vaut mieux; et on la reçoit.

Cette femme pense qu'il faut imiter scrupuleusement la nature; et je ne doute point que, si son imitation était rigoureuse et forte, et sa nature d'un bon choix, cette servitude même ne donnât à son ouvrage un caractère de vérité et d'originalité peu commun. Il n'y a point de milieu : quand on s'en tient à la nature telle qu'elle se présente, qu'on la prend avec ses beautés et ses défauts, et qu'on dédaigne les règles de convention pour s'assujétir à un système où, sous peine d'être ridicule et choquant, il faut que la nécessité des difformités se fasse sentir, on est pauvre, mesquin, plat, ou l'on est sublime; et madame Therbouche n'est pas sublime.

1. Elle s'instruit elle même; de αὐτὸς, *soi-même;* et διδάσκω, *j'enseigne.* (Br.)
2. Dans l'*Avocat Patelin,* comédie de Bruéys, acte I, scène VI. (Br).

Elle avait préparé pour ce Salon, un *Jupiter métamorphosé en Pan, qui surprend Antiope endormie.* Je vis ce tableau lorsqu'il était presque fini. L'Antiope, à droite, était couchée toute nue, la jambe et la cuisse gauche repliées, la jambe et la cuisse droite étendues. La figure était ensemble et de chair; et c'est quelque chose que d'avoir mis une grande figure de femme nue ensemble; c'est quelque chose que d'avoir fait de la chair. J'en connais plus d'un, bien fier de son talent, qui n'en ferait pas autant. Mais il était évident, à son cou, à ses doigts courts, à ses jambes grêles, à ses pieds, dont les orteils étaient difformes, à son caractère ignoble, à une infinité d'autres défauts, qu'elle avait été peinte d'après sa femme de chambre ou la servante de l'auberge. La tête ne serait pas mal, si elle n'était pas vile. Les bras, les cuisses, les jambes sont de chair; mais de chairs si molles, si flasques; mais si flasques, mais si molles, qu'à la place de Jupiter j'aurais regretté les frais de la métamorphose. A côté de cette longue, longue et grêle Antiope, il y avait un gros ange joufflu, clignotant, souriant, bêtement fin, tout à fait à la manière de Coypel, avec toutes ses petites grimaces. Je lui observai que l'Amour était une de ces natures violentes, sveltes, despotes et méchantes, et que le sien me rappelait le poupard épais, bien fait, bien conditionné, de quelque fermier cossu. Cet Amour prétendu, caché dans la demi-teinte, levait précieusement un voile de gaze qui laissait Antiope exposée tout entière aux regards de Jupiter. Ce Jupiter satyre n'était qu'un vigoureux portefaix à mine plate, dont elle avait allongé la barbe, fendu le pied, et hérissé la cuisse. Il avait de la passion, mais c'était une vilaine, hideuse, lubrique, malhonnête et basse passion. Il s'extasiait, il admirait sottement, il souriait, il avait la convulsion, il se pourléchait. Je pris la liberté de lui dire que ce satyre était un satyre ordinaire, et non un Jupiter satyre; et qu'il me le fallait paillard et sacré. J'avais eu l'attention d'adoucir l'amertume de ma critique en écartant de son chevalet quelques personnes qui l'entouraient. Seul avec elle, j'ajoutai que son Amour était monotone, faible de touche, mince au point de ressembler à une vessie soufflée, sans teintes, sans passages, sans nuances; que sa nymphe n'était qu'un tas ignoble de lys et de roses fondus ensemble, sans fermeté et sans consistance; et son satyre, un bloc de brique bien rouge et bien

cuite, sans souplesse et sans mouvement. C'était tête à tête que je lui débitais ces douceurs. Savez-vous ce qu'elle fit? elle appela les témoins que j'avais écartés, et leur rendit mes observations avec une intrépidité qui m'arracha, en faveur de son caractère, un éloge que je ne pouvais accorder à son ouvrage. Sa composition, d'ailleurs, était sans intérêt, sans invention, commune. Ce n'était pas plus l'aventure de Jupiter et d'Antiope, que celle d'une nymphe et d'un autre satyre. Je lui disais : « Effacez-moi tout cela; mettez-moi cet Amour en l'air; qu'en emportant sur son dos le voile qui couvre la nymphe, il saisisse le satyre par la corne, et le pousse sur elle. Étendez-moi le front de ce satyre; raccourcissez ce visage niais; recourbez ce nez; étendez ces joues; qu'à travers les traits qui déguisent le maître des dieux, je le reconnaisse. » Ces idées ne lui déplurent point, mais l'ouvrage était trop avancé pour en profiter. Elle l'envoya au comité, qui le refusa. Elle en tomba dans le désespoir. Elle se trouva mal. La fureur succéda à la défaillance; elle poussa des cris; elle s'arracha les cheveux; elle se roula par terre; elle tenait un couteau, incertaine si elle s'en frapperait ou son tableau. Elle fit grâce à tous les deux. J'arrivai au milieu de cette scène; elle embrassa mes genoux, me conjurant, au nom de Gellert, de Gessner, de Klopstock, et de tous mes confrères en Apollon tudesques, de la servir. Je le lui promis; et, en effet, je vis Chardin, Cochin, Le Moyne, Vernet, Boucher, La Grenée : j'écrivis à d'autres, mais tous me répondirent que le tableau était déshonnête, et j'entendis qu'ils le jugeaient mauvais. Si la Nymphe eût été belle, l'Amour charmant, le Satyre de grand caractère, elle en eût fait ce qu'on en pouvait faire de pis ou de mieux, que son tableau eût été admis, sauf à le retirer sur la réclamation publique. Car enfin n'avons-nous pas vu au Salon, il y a sept à huit ans, une femme toute nue étendue sur des oreillers, jambe deçà, jambe delà, offrant la tête la plus voluptueuse, le plus beau dos, les plus belles fesses, invitant au plaisir, et y invitant par l'attitude la plus facile, la plus commode, à ce qu'on dit même la plus naturelle, ou du moins la plus avantageuse. Je ne dis pas qu'on en eût mieux fait d'admettre ce tableau, et que le comité n'eût pas manqué de respect au public et outragé les bonnes mœurs. Je dis que ces considérations l'arrêtent peu quand l'ouvrage est

bon. Je dis que nos académiciens se soucient bien autrement du talent que de la décence. N'en déplaise à Boucher, qui n'avait pas rougi de prostituer lui-même sa femme, d'après laquelle il avait peint cette figure voluptueuse, je dis que si j'avais eu voix à ce chapitre-là, je n'aurais pas balancé à lui représenter que si, grâce à ma caducité et à la sienne, ce tableau était innocent pour nous, il était très-propre à envoyer mon fils, au sortir de l'Académie, dans la rue Fromenteau, qui n'en est pas loin, et de là chez Louis ou chez Keyser[1]; ce qui ne me convenait nullement.

Mme Therbouche a joint à son tableau de réception une tête de poëte, où il y a de la verve et de la couleur. Ses autres portraits sont froids, sans autre mérite que celui de la ressemblance, excepté le mien, qui ressemble[2], où je suis nu jusqu'à la ceinture, et qui, pour la fierté, les chairs, le faire, est fort au-dessus de Roslin et d'aucun portraitiste de l'Académie. Je l'ai placé vis-à-vis celui de Van Loo, à qui il jouait un mauvais tour. Il était si frappant, que ma fille me disait qu'elle l'aurait baisé cent fois pendant mon absence, si elle n'avait pas craint de le gâter. La poitrine était peinte très-chaudement, avec des passages et des méplats tout à fait vrais.

Lorsque la tête fut faite, il était question du cou, et le haut de mon vêtement le cachait, ce qui dépitait un peu l'artiste. Pour faire cesser ce dépit, je passai derrière un rideau, je me déshabillai, et je parus devant elle en modèle d'académie. « Je n'aurais pas osé vous le proposer, me dit-elle, mais vous avez bien fait, et je vous en remercie. » J'étais nu, mais tout nu. Elle me peignait, et nous causions avec une simplicité et une innocence digne des premiers siècles.

Comme, depuis le péché d'Adam, on ne commande pas à toutes les parties de son corps comme à son bras; et qu'il y en a qui veulent quand le fils d'Adam ne veut pas, et qui ne veulent pas quand le fils d'Adam voudrait bien; dans le cas de cet accident, je me serais rappelé le mot de Diogène au jeune lut-

1. V. pour Keyser une note du Salon de 1765, t. X, p. 298. Il est question de Louis dans les *Éléments de physiologie*, t. IX.

2. Ce portrait a été reproduit en émail par Pasquier et gravé par Bertonnier pour l'édition Brière des *Œuvres* de Diderot. L'émail de Pasquier, qui appartenait à M. Brière, a été offert par lui à M. Guizot.

teur : « Mon fils, ne crains rien; je ne suis pas si méchant que celui-là. »

Si cette femme s'est un peu promenée au Salon, elle aura vu passer avec dédain devant des productions fort supérieures aux siennes,

> Et pueri nasum rhinocerontis habent;
>
> MARTIAL. *Epig.* lib. I, *épig.* IV, v. 6.

et elle s'en retournera un peu surprise de la sévérité de nos jugements, plus sociable, plus habile, et moins vaine.

Sa fantaisie était de faire un tableau pour le roi. Je lui dis : « Comment demander, en dépit de ce qu'en pourront penser les artistes de ce pays, qui, à cet égard, en vaut bien un autre, de l'ouvrage pour une étrangère, à des ministres qui refusent des à-comptes sur celui qu'ils ont ordonné à des hommes du premier ordre? Ou vous serez refusée, ou vous ne serez pas payée. »

En effet, ce n'était ni à moi, ni à mes amis, qui auraient maladroitement décelé l'influence qu'ils ont sur les supérieurs, à solliciter une espèce d'injustice. C'est l'affaire des grands de la cour, c'est leur passe-temps journalier. Il fallait que la dame prussienne, débarquant à Paris, y fût précédée et soutenue des éloges éclatants des ambassadeurs étrangers qui n'ont vu que leur pays. Nos talons rouges n'auraient pas tardé à faire écho. Conduite, célébrée, occupée à Versailles, elle aurait pu descendre jusqu'au désir d'entrer à l'Académie, qui peut-être l'aurait refusée; car volontiers Paris ne souscrit pas aux applaudissements de Fontainebleau : mais alors le blâme et les cris du monde courtisan seraient revenus sur la pauvre Académie. Voilà le rôle plus avantageux qu'honnête qu'ont joué les Liotard [1] et autres. On aurait donc clabaudé; on aurait dit : « Ils n'en veulent point, à la bonne heure; mais il faut que le roi ait un ou plusieurs tableaux d'une femme aussi célèbre. » Alors Cochin, sachant que son ami Diderot s'y intéresse, fausse un peu la

1. Liotard, peintre suisse sur lequel l'*Abecedario* de Mariette, donne des détails curieux, s'était fait bien venir à Vienne, au retour d'un voyage à Constantinople, en se présentant avec la longue barbe et le costume d'un turc. A Paris, il eut moins de succès, et les pastels du *peintre turc,* comme on l'appelait, furent vite appréciés à leur valeur.

branche de la balance, appuie la demande : ce petit poids détermine; les artistes crient; on leur répond : « Que diable, la protection! » Ils sont faits à ce mot; ils se taisent, et rient.

Bien conseillée, Mme Therbouche aurait continué sa route, et, chemin faisant, se serait couverte des lauriers académiques de l'Italie, plus aisés à cueillir et plus odoriférants en Allemagne que les nôtres. Mais on a voulu faire du bruit en France : on s'était promis de faire du bruit en France. Les parents, les amis, les grands, les petits, avaient dit en partant : « Quel bruit vous allez faire en France! » On arrive; on s'adresse à des hommes blasés sur le beau, qui vous accordent à peine un coup d'œil, un signe d'approbation. On s'opiniâtre; on couvre de couleurs vingt toiles l'une après l'autre; on montre, on écoute, on n'entend rien. Cependant un séjour dispendieux et long, la honte d'appeler de chez soi de nouveaux secours, vous jettent dans la plus fâcheuse détresse, et l'on s'en tire comme on peut, avec le secours d'un pauvre philosophe, d'un ambassadeur humain et bienfaisant, et d'une souveraine généreuse.

Le pauvre philosophe qui est sensible à la misère parce qu'il l'a éprouvée; le pauvre philosophe qui a besoin de son temps et qui le donne au premier venu; le pauvre philosophe s'est tourmenté pendant neuf mois pour mendier de l'ouvrage à la Prussienne. Le pauvre philosophe, dont on a mésinterprété la vivacité de l'intérêt, a été calomnié et a passé pour avoir couché avec une femme qui n'est pas jolie. Le pauvre philosophe s'est trouvé dans l'alternative cruelle ou d'abandonner la malheureuse à son mauvais sort, ou d'accréditer des soupçons déplaisants pour lui, de la plus fâcheuse conséquence pour celle qu'il secourait. Le pauvre philosophe s'en est rapporté à l'innocence de ses démarches et a méprisé des propos qui auraient empêché un autre que lui de faire le bien. Le pauvre philosophe a mis à contribution les grands, les petits, les indifférents, ses amis, et a fait gagner à l'artiste dissipatrice cinq à six cents louis, dont il ne restait pas une épingle au bout de six mois. Le pauvre philosophe a arrêté la Prussienne vingt fois sur le seuil du For-l'Évêque. Le pauvre philosophe a calmé la furie des créanciers de la Prussienne attachés aux roues de sa chaise de poste; le pauvre philosophe a garanti l'honnêteté de cette femme. Qu'est-ce que le pauvre philosophe n'a pas fait pour

elle? et quelle est la récompense qu'il en a recueillie? — Mais la satisfaction d'avoir fait le bien.. — Sans doute, mais rien après que les marques de l'ingratitude la plus noire. L'indigne Prussienne prétend à présent que j'ai renversé sa fortune en la chassant de Paris au moment où elle touchait à la plus haute considération. L'indigne Prussienne traite nos La Grenée, nos Vien, nos Vernet, d'infâmes barbouilleurs. L'indigne Prussienne oublie ses créanciers qui viennent sans cesse crier à ma porte. L'indigne Prussienne doit ici des tableaux dont elle a touché le prix et qu'elle ne fera point. L'indigne Prussienne insulte à ses bienfaiteurs. L'indigne Prussienne... a la tête folle et le cœur dépravé. L'indigne Prussienne a donné au pauvre philosophe une bonne leçon dont il ne profitera pas; car il restera bon et bête comme Dieu l'a fait.

PARROCEL.

116. JÉSUS-CHRIST SUR LA MONTAGNE DES OLIVIERS[1].

On a quelquefois besoin d'un exemple de platitude, de platitude de composition, d'ordonnance, de couleur, de caractère, d'expression. En voici un rare, un sublime dans son genre, à moins qu'on ne veuille lui préférer le *Bélisaire*. Je les recommande tous les deux à celui qui fera l'art de ramper en peinture. On dit pourtant de ce tableau que c'est le meilleur que l'artiste a fait.

. . . . Crimine ab uno
Disce omnes.

VIRGIL. *Æneid.* lib. II, v. 65, 66.

On voit en haut des anges qui jouent gaiement avec la lance, la croix, le fouet et les autres instrument de la passion.

Au milieu, un grand ange debout, qui a l'air de dire à Jésus-Christ : « Eh! que ne restiez-vous où vous étiez? vous étiez si bien! Pourquoi vous charger de payer pour les sottises d'autrui? Que ne déclariez-vous net à votre père que ce rôle ne vous convenait pas? » Cet ange est tout à fait goguenard et le Christ paraît assez convaincu de la justesse de sa remontrance. Ce

1. Tableau de 16 pieds de haut sur 7 pieds de large.

n'est point ce Christ de l'Évangile, accablé, agonisant, trempé d'une sueur de sang, repoussant le calice amer. Cette pusillanimité a paru indigne de Dieu à M. Parrocel, qui s'est mis à jouer l'esprit fort, quand il s'agissait d'être peintre. Nous savons tout aussi bien que toi, mon ami, que cette fable est ridicule; mais faut-il pour cela en faire un tableau insipide?

Au bas, ce sont trois apôtres qui dorment de bon cœur et à qui l'on ne saurait pourtant reprocher le peu d'intérêt qu'ils prennent à leur maître; car le peintre ne l'a point fait intéressant.

Vous sentez qu'il n'y a point de liaison là-dedans. Les anges jouent en haut. Le Christ et l'ange s'entretiennent au milieu. Les apôtres dorment en bas; mais n'allez pas couper cette toile en trois morceaux. J'aime encore moins trois mauvais tableaux qu'un.

Bon, excellent pour un dessus d'autel de campagne; mais pour un Salon. Ah! messieurs du comité, quand on a admis cela, on n'est pas en droit de refuser l'*Antiope* de madame Therbouche. Soyez sévères, j'y consens; mais soyez justes. Là, messieurs, regardez-moi seulement cet ange couché dans de la laine.

117. UNE ESQUISSE.

Une esquisse de Parrocel? cela doit être curieux. Voyons ce que c'est.

C'est une *Gloire*. L'esquisse est au ciel. Au haut, petite couronne formée de chérubins enlacés par les ailes; au-dessous, plus grande couronne de chérubins pareillement enlacés par les ailes. Puis sous un baldaquin d'une forme circulaire, une lumière divine, une vision béatifique. Ce baldaquin est soutenu par des consoles. De droite et de gauche des cordons verticaux et symétriques de chérubins enlacés par les ailes et rangés en colonnes. Au-dessous de cette extravagante et mystique composition, des anges, des archanges, des saints, des saintes en extase.

Magnifique retable d'autel à tourner la tête à tout un petit couvent de religieuses. Idée digne du onzième siècle, où toute la science théologique se réduisait à ce que Denis l'Aréopagite avait rêvé de la suite du Père éternel et de l'orchestre de la Trinité.

BRENET.

118. JÉSUS-CHRIST ET LA SAMARITAINE [1].

Brenet est un bon diable qui fait de son mieux et qui ferait peut-être bien s'il était riche; mais il est pauvre. Il a la pratique de tous les curés de village. Il leur en donne pour leur argent. Il vit, sa femme a des cotillons, ses enfants ont des souliers, et le talent se perd.

> Haud facile emergunt, quorum virtutibus obstat
> Res angusta domi; sed Romæ durior illis
> Conatus. . . . .
>
> JUVENAL. *Sat.* III, v. 164 et seq.

Maxime vraie par toute la terre. Les besoins de la vie, qui disposent impérieusement de nous, égarent les talents qu'ils appliquent à des choses qui leur sont étrangères et dégradent souvent ceux que le hasard a bien employés. C'est un des inconvénients de la société auquel je ne sais point de remède. Tenez, mon ami, je suis tout prêt à croire que ce maudit lien conjugal que vous prêchez, comme un certain fou de Genève prêche le suicide, sans vous y empiéger, abaisse l'âme et l'esprit. Combien de démarches auxquelles on se résout pour sa femme et pour ses enfants et qu'on dédaignerait pour soi! On dirait avec Le Clerc de Montmercy [2], qui ne veut devoir l'aisance à personne: « Un grabat dans un grenier, sous les tuiles, une cruche d'eau, un morceau de pain dur et moisi et des livres, » et l'on suivrait la pente de son goût. Mais est-il permis à un époux, à un père d'avoir cette fierté et d'être sourd à la plainte, aveugle sur la misère qui l'entoure? J'arrive à Paris. J'allais prendre la fourrure et m'installer parmi les docteurs de Sorbonne. Je rencontre sur mon chemin une femme belle comme un ange; je veux coucher avec elle; j'y couche; j'en ai quatre enfants; et

1. Tableau de 12 pieds 6 pouces de haut sur 9 pieds 3 pouces de large.

2. Le Clerc de Montmercy est poëte, philosophe, avocat, géomètre, botaniste, physicien, médecin, anatomiste; il sait tout ce qu'on peut apprendre: il meurt de faim, mais il est savant. (D.)

me voilà forcé d'abandonner les mathématiques que j'aimais, Homère et Virgile que je portais toujours dans ma poche, le théâtre pour lequel j'avais du goût; trop heureux d'entreprendre l'*Encyclopédie*, à laquelle j'aurai sacrifié vingt-cinq ans de ma vie.

On voit à droite la Samaritaine appuyée sur le bord du puits, à gauche le Christ assis et la dominant. Par derrière le Christ, quelques apôtres scandalisés de leur divin maître, surpris en conversation avec une femme qui faisait quelquefois son mari cocu et révélant à cette femme ses petites fredaines qui n'étaient ignorées de personne. La tête du Christ n'est pas mal; mais le reste est mauvais. J'avais juré de ne décrire aucun mauvais tableau. Je ne sais pourquoi je manque à ma parole en faveur de M. Brenet que je ne connais point et à qui je ne dois rien.

119. JÉSUS-CHRIST SUR LA MONTAGNE DES OLIVIERS [1].

C'est un ange étendu à plat sur des nuages, qui a bien plus l'air d'un messager de bonnes nouvelles, que d'un porteur de calice amer. C'est un Christ si sec, si long, si ignoble, qu'on le prendrait pour M. de Vaneck travesti [2].

Autre exemple de l'art de ramper en peinture.

Ce mauvais tableau a pensé faire répandre du sang. Un jeune mousquetaire appelé Moret regardait avec attention un homme assez plat, assis au café de Viseux à la même table que lui. Cet homme, si attentivement et si continuement regardé, dit à Moret : « Monsieur, est-ce que vous m'auriez vu quelque part? — Vous l'avez deviné. Tenez, monsieur, vous ressemblez comme deux gouttes d'eau à un certain Christ, de Brenet, qui est maintenant au Salon. » Et l'autre tout courroucé : « Parlez donc, monsieur, est-ce que vous me prenez pour un jean-foutre [3]? » Et puis voilà la querelle engagée, des épées tirées, la garde, le commissaire appelés; et le commissaire qui se tour-

1. Tableau de 12 pieds 3 pouces de haut sur 7 pieds 10 pouces de large.

2. C'était l'envoyé de Liége; il était joueur outré et même un peu fripon. (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

3. Cela est en effet arrivé, je l'ai su le même jour; j'en ai ri comme un fou... (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

mentait à persuader à ce quidam colérique qu'on n'en était pas moins honnête homme pour ressembler à un Christ; et le quidam qui répondait au commissaire : « Monsieur, cela vous plaît à dire, mais vous n'avez pas vu celui de Brenet. Je ne veux point réssembler à un Christ, et moins à celui-là qu'à un autre. » Et le Moret : « Oh ! pardieu, vous y ressemblerez malgré vous, » *et cætera.* Je voudrais avoir fait ce conte ; mais ce n'en est point un.

Bonsoir, mon ami : *Semper frondesce et vale.*

LOUTHERBOURG.

Ut pictura, poesis erit.

Il en est de la poésie ainsi que de la peinture. Combien on l'a dit de fois ! Mais ni celui qui l'a dit le premier, ni la multitude de ceux qui l'ont répété après lui, n'ont compris toute l'étendue de cette maxime. Le poëte a sa palette, comme le peintre ses nuances, ses passages, ses tons. Il a son pinceau et son faire ; il est sec, il est dur, il est cru, il est tourmenté, il est fort, il est vigoureux, il est doux, il est harmonieux et facile. Sa langue lui offre toute les teintes imaginables ; c'est à lui à les bien choisir. Il a son clair-obscur, dont la source et les règles sont au fond de son âme. Vous faites des vers ? Vous le croyez, parce que vous avez appris de Richelet à arranger des mots et des syllabes dans un certain ordre et selon certaines conditions données ; parce que vous avez acquis la facilité de terminer ces mots et ces syllabes ordonnées par des consonnances. Vous ne peignez pas ; à peine savez-vous calquer. Vous n'avez pas, peut-être même êtes-vous incapable de prendre la première notion du rhythme ; le poëte a dit :

Monte decurrens velut amnis, imbres
Quem super notas aluere ripas,
Fervet, immensusque ruit profundo
Pindarus ore.

Horat. *Lyric.* lib. IV, *Od.* II, v. 5 et seq.

« Qui est-ce qui ose imiter Pindare ? C'est un torrent qui

roule ses eaux à grand bruit de la cime d'un rocher escarpé. Il se gonfle, il bouillonne, il renverse, il franchit sa barrière, il s'étend : c'est une mer qui tombe dans un gouffre profond.

Vous avez senti la beauté de l'image, qui n'est rien : c'est le rhythme qui est tout ici; c'est la magie prosodique de ce coin du tableau, que vous ne sentirez peut-être jamais. Qu'est-ce donc que le rhythme? me demandez-vous. C'est un choix particulier d'expressions; c'est une certaine distribution de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aigres, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a, et dont on est fortement occupé; aux sensations qu'on ressent et qu'on veut exciter; aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents; aux passions qu'on éprouve, et au cri animal qu'elles arracheraient; à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre; et cet art-là n'est pas plus de convention que les effets de l'arc-en-ciel; il ne se prend point; il ne se communique point; il peut seulement se perfectionner. Il est inspiré par un goût naturel, par la mobilité de l'âme, par la sensibilité. C'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances successives, les passages, les tons d'un discours accéléré, ralenti, éclatant, étouffé, tempéré en cent manières diverses. Écoutez le défi énergique et bref de cet enfant qui provoque son camarade. Écoutez ce malade qui traîne ses accents douloureux et longs. Ils ont rencontré l'un et l'autre le vrai rhythme, sans y penser. Boileau le cherche et le trouve souvent. Il semble venir au devant de Racine. Sans ce mérite, un poëte ne vaut presque pas la peine d'être lu; il est sans couleur. Le rhythme, pratiqué de réflexion, a quelque chose d'apprêté et de fastidieux. C'est une des principales différences d'Homère et de Virgile, de Virgile et de Lucain, de l'Arioste et du Tasse. Le sentiment se plie de lui-même à l'infinie variété du rhythme; la réflexion ne saurait. L'étude, le goût acquis, la réflexion saisiront fort bien la place d'un vers spondaïque; l'habitude dictera le choix d'une expression, elle séchera des pleurs, elle laissera couler les larmes; mais frapper mes yeux et mon oreille, porter à mon imagination, par le seul prestige des sons, le fracas d'un torrent qui se précipite, ses eaux gonflées, la plaine submergée,

son mouvement majestueux, et sa chute dans un gouffre profond, cela ne se peut. Entrelacer d'étude des syllabes sourdes ou molles, entre des syllabes fortes, éclatantes ou dures, suspendre, accélérer, heurter, briser, renverser; cela ne se peut. C'est Nature, et Nature seule qui dicte la véritable harmonie d'une période entière, d'un certain nombre de vers. C'est elle qui fait dire à Quinault :

Au temps heureux où l'on sait plaire,
Qu'il est doux d'aimer tendrement!
Pourquoi dans les périls, avec empressement,
Chercher d'un vain honneur l'éclat imaginaire?
Pour une trompeuse chimère,
Faut-il quitter un bien charmant?
Au temps heureux où l'on sait plaire,
Qu'il est doux d'aimer tendrement.

Armide, acte II, scène IV.

C'est elle qui fait dire à Voltaire :

Le moissonneur ardent, qui court avant l'aurore
Couper les blonds épis que l'été fait éclore,
S'arrête, s'inquiète et pousse des soupirs :
Son cœur est étonné de ses nouveaux désirs.
Il demeure enchanté dans ces belles retraites,
Et laisse, en soupirant, ses moissons imparfaites.

Henriade, chant IX[e], v. 221-226.

Que reste-t-il de ces deux morceaux divins, si vous en ôtez l'harmonie? Rien. C'est elle encore qui fait dire à Chaulieu :

Tel qu'un rocher, dont la tête
Égale le mont Athos,
Voit à ses pieds la tempête
Troubler le calme des flots :
La mer autour bruit et gronde;
Malgré ses émotions,
Sur son front élevé règne une paix profonde
Que tant d'agitations,
Et que les fureurs de l'onde
Respectent à l'égal des nids des alcyons.

Épître au chevalier de Bouillon, en 1713.

Il faut voir le tourment, l'inquiétude, le chagrin, le travail du poëte, lorsque cette harmonie se refuse. Ici, c'est une syllabe de trop; là, c'est une syllabe de moins. L'accent tombe, quand il doit être soutenu; il se soutient, quand il doit tomber. La voix éclate où la chose la veut sourde; elle est sourde où la chose la veut éclatante. Les sons glissent où le sens doit les faire onduler, bouillonner. J'en appelle au petit nombre de ceux qui ont éprouvé ce supplice. Toutefois, sans la facilité de trouver ce chant, cette espèce de musique, on n'écrit ni en vers ni en prose : je doute même qu'on parle bien. Sans l'habitude de la sentir ou de la rendre, on ne sait pas lire; et qui est-ce qui sait lire? Partout où cette musique se fait entendre, elle est d'un charme si puissant, qu'elle entraîne, et le musicien qui compose, au sacrifice du terme propre, et l'homme sensible qui écoute, à l'oubli de ce sacrifice. C'est elle qui prête aux écrits une grâce toujours nouvelle. On retient une pensée. On ne retient point l'enchaînement des inflexions fugitives et délicates de l'harmonie. Ce n'est pas à l'oreille seulement, c'est à l'âme d'où elle est émanée, que la véritable harmonie s'adresse. Ne dites pas d'un poëte sec, dur et barbare, qu'il n'a point d'oreille; dites qu'il n'a pas assez d'âme. C'est de ce côté que les langues anciennes avaient un avantage infini sur les langues modernes. C'était un instrument à mille cordes, sous les doigts du génie; et ces anciens savaient bien ce qu'ils disaient, lorsqu'au grand scandale de nos froids penseurs du jour, ils assuraient que l'homme vraiment éloquent s'occupait moins de la propriété rigoureuse que du lieu de l'expression. Ah! mon ami, quels soins il faudrait donner encore à ces quatre pages, si elles devaient être imprimées, et que je voulusse y mettre l'harmonie dont elle sont susceptibles. Ce ne sont pas les idées qui me coûtent; c'est le ton qui leur convient. En littérature comme en peinture, ce n'est pas une petite affaire que de savoir conserver son esquisse. Cela est bien pour ce que cela est; et parlons de Loutherbourg. On peut réduire les compositions qu'il a exposées sous quatre classes. Des batailles, des marines et des tempêtes, des paysages, et des dessins.

BATAILLES.

121. UNE BATAILLE[1].

A droite, tout à fait dans la demi-teinte, c'est un château couvert de fumée. On n'en aperçoit que le haut, qu'on escalade, et d'où les assiégeants sont précipités dans un fossé où on les voit tomber pêle-mêle. En allant de ce fossé vers la gauche, le terrain s'élève, et l'on voit à terre des drapeaux, des timbales, des armes brisées, des cadavres, une mêlée de combattants formant une grande masse où l'on discerne un cavalier blanc à demi-renversé, mort, et tombant en arrière vers la croupe de son cheval; plus, sur le fond, de profil, un cavalier brun, dont le cheval se cabre, et qui meurt. A la fumée, et à la lueur forte et rougeâtre qui colore cette fumée, on reconnaît l'effet d'un coup de canon. Sur les deux ailes et sur le fond, ce sont des combats particuliers, des actions moins ramassées, plus éteintes, et faisant valoir la masse principale. Dans cette masse, le cavalier blanc est vu par la croupe de son cheval. Sur le devant, vers le centre du combat, morts, mourants, hommes blessés et diversement étendus sur la terre. Je passe sur beaucoup d'autres incidents.

Voilà un genre de peinture, où il n'y a proprement ni unité de temps, ni unité d'action, ni unité de lieu. C'est un spectacle d'incidents divers, qui n'impliquent aucune contradiction. L'artiste est donc obligé d'y montrer d'autant plus de poésie, de verve, d'invention, de génie, qu'il est moins gêné par les règles. Il faut que je voie partout la variété, la fougue, le tumulte extrême. Il ne peut y avoir d'autre intérêt. Il faut que l'effroi et la commisération s'élancent à moi de tous les points de la toile. Si l'on ne s'en tenait point à des actions communes (et j'appelle actions communes toutes celles où un homme en menace ou en tue un autre), mais qu'on imaginât quelque trait de générosité, quelque sacrifice de la vie à la conservation d'un autre, on éleverait mon âme, on la serrerait, peut-être même m'arracherait-on des larmes. J'aime mieux une bataille tirée de l'histoire qu'une bataille d'imagination. Il y a, dans la pre-

1. Tableau de 4 pieds de largeur sur 3 de hauteur.

première, des personnages principaux que je connais et que je cherche.

Le genre bataille est celui de l'expression. Celle-ci est belle, très-belle; elle est fortement coloriée; il y a une grande intelligence de presque toutes les parties de l'art. Ce nuage rougeâtre, qui occupe la partie supérieure du fond, est bien vrai. Avec tout cela, il y a une ordonnance de routine qui marque une stérilité presque incurable, et puis une uniformité d'incidents, ou qui n'intéressent point, ou qui intéressent également. J'aimerais bien mieux remarquer au milieu de ce fracas un général tranquille, oubliant le danger qui l'environne de toutes parts, pour assurer la gloire d'une grande journée; ayant l'œil à tout, la tête fière, et donnant ses ordres sur un champ de bataille comme dans son palais. J'aimerais bien mieux voir quelques-uns de ses principaux officiers occupés à lui former de leurs corps un bouclier. Je n'entends pas par une bataille, une escarmouche de pandours ou de hussards : j'en ai une plus grande idée.

124. COMBAT SUR TERRE[1].

Au centre, c'est une masse de combattants de la plus grande force, du plus grand effet. On y discerne, on est frappé par un cavalier vu par le dos et par la croupe de son cheval blanc et vigoureux. Il porte un étendard, qu'un fantassin, qui est à sa gauche, cherche à lui enlever avec la vie. Mais ce cavalier a saisi la garde de l'épée du fantassin, et lui va plonger la sienne dans la gorge. L'étendard, élevé et déployé, fait un bel effet. Il marque un plan. Cependant le cavalier court un autre danger non moins imminent; à droite, un autre fantassin s'est emparé de la bride de son cheval; mais l'animal furieux lui tient le bras entre ses dents, et lui arrache des cris. Sous ses pieds, des chevaux; autour de ces combattants, des morts, des mourants; de droite et de gauche, des mêlées séparées, des corps particuliers de troupes engagés, s'éteignant, s'étendant sur le fond, perdant insensiblement de la grandeur et de la lumière, s'isolant de la masse principale, et la chassant en devant.

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de largeur sur 1 pied 10 pouces de hauteur, tiré du cabinet de M. le comte de Creutz.

Il y a, comme on voit, deux manières d'ordonner une bataille, ou en pyramidant par le centre de l'action ou de la toile, auquel correspond le sommet de la pyramide, et d'où les branches ou différents plans de cette pyramide vont en s'étendant sur le fond, à mesure qu'ils s'enfoncent dans le tableau, magie qui ne suppose qu'une intelligence commune de la perspective et de la distribution des ombres et des lumières; ou en embrassant un grand espace, en regardant toute l'étendue de sa toile comme un vaste champ de bataille, ménageant sur ce champ des inégalités, y répandant les différents incidents, les actions diverses, les masses, les groupes, liés par une longue ligne qui serpente, ainsi qu'on le voit dans les compositions de Le Brun. Je préfère cette manière; elle demande plus de fécondité; elle fournit plus au génie; tout se déploie et se fait valoir : c'est un instant d'une action générale; c'est un poëme; les trois unités y sont. Au lieu qu'à la manière de Loutherbourg, deux ou trois objets principaux, un ou deux énormes chevaux couvrent le reste. Il semble qu'il n'y ait qu'un incident, qu'un point remarquable : c'est le sommet de la pyramide, auquel on a tout sacrifié pour le faire saillir.

124. COMBAT DE MER[1].

L'ordonnance de ce combat de mer différera de peu de l'ordonnance du combat de terre; tant ce technique, ou la manière de pyramider du centre de la toile vers le fond est bornée.

A droite, dans la demi-teinte, ainsi qu'à l'un des deux combats précédents, vaisseau et combattants, dont les armes à feu sont dirigées vers un autre bâtiment, qui fait le sommet de la pyramide et la masse principale. Autour de ce dernier bâtiment, foule d'hommes tombant ou précipités dans les eaux. Sur la droite, un de ces précipités, isolé, et cherchant à se raccrocher au bâtiment. A gauche, sur le fond, et faisant l'effet des petites actions ou mêlées latérales aux deux combats de terre, autres vaisseaux couverts de combattants, éloignés, éteints, et chassant

1. Tableau de même dimension que le précédent et tiré du cabinet du comte de Creutz.

en devant le bâtiment du milieu. J'aurais deviné d'avance cette distribution. On a changé d'élément; mais c'est la même routine. D'ailleurs, celui-ci est moins beau. Comme on y a plus encore affecté la vigueur, il y a plus de papillotage. L'action se passe au milieu des flots agités et écumeux.

MARINES ET TEMPÊTES.

125. MARÉE MONTANTE[1]. — 126. DES ANIMAUX PASSANT DANS UNE BARQUE ET DESCENDANT D'UNE MONTAGNE[2]. — 127. PAYSAGE AVEC DES ANIMAUX.

Le paysage avec des animaux, appartenant à un homme de mérite, mais un peu singulier, je ne suis point étonné qu'il n'ait point été exposé. Cet honnête homme, honnête, et très-honnête, fait peu de cas du genre humain, et vit beaucoup pour lui. Il est receveur général des finances. Il s'appelle Randon de Boisset. Vous ne verrez pas ses tableaux; mais vous saurez une de ses actions, qui ne vous déplaira pas. Au bout de cinq à six mois de son installation dans la place de fermier général, lorsqu'il vit l'énorme masse d'argent qui lui revenait, il témoigna le peu de rapport qu'il y avait entre son mince travail et une aussi prodigieuse récompense; il regarda cette richesse si subitement acquise comme un vol, et s'en expliqua sur ce ton à ses confrères, qui en haussèrent les épaules, ce qui ne l'empêcha pas de renoncer à sa place. Il est très-instruit. Il aime les sciences, les lettres et les arts. Il a un très-beau cabinet de peinture, des statues, des vases, des porcelaines et des livres. Sa bibliothèque est double. L'une, des plus belles éditions qu'il respecte au point de ne les jamais ouvrir : il lui suffit de les avoir et de les montrer. L'autre, d'éditions communes qu'il lit, qu'il prête, et qu'on fatigue tant qu'on veut. On sait ces bizarreries; mais on les pardonne à la probité, au bon goût, et au vrai mérite. Je l'ai connu jeune; et il n'a pas tenu à lui que je ne devinsse opulent[3].

1. Tableau de 2 pieds 5 pouces de large sur 1 pied 11 pouces de haut du cabinet de M. Wern.

2. Deux tableaux de 2 pieds 4 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

3. Nous avons déjà dit, t. 1er, p. XXXIV, que c'était chez M. Randon de Boisset que Diderot avait été un moment précepteur.

UNE MARINE.

On voit, à droite, un grand pan de murailles ruinées au-dessus duquel, tout à fait de ce côté, une espèce de fabrique voûtée. Au pied de cette fabrique, des masses de roches. Plus vers la gauche, au-dessus du même mur, et un peu dans l'enfoncement, une assez haute portion de tour gothique avec l'éperon qui la soutient. Sur le devant, vers le sommet de la fabrique, un passage étroit, avec une balustrade conduisant de cette fabrique ruinée à une espèce de phare. Ce passage est construit sur le cintre d'une arcade, d'où l'on descend à la mer par un long escalier. Au pied du phare, sur le même plan, vers la gauche, un vaisseau penché à la côte, comme pour être radoubé et calfaté. Plus vers la gauche, un autre vaisseau. Tout l'espace compris entre la fabrique de la droite et l'autre côté de la toile est mer. Seulement, sur le devant, vers la gauche, il y a une langue de terre, où des matelots boivent, fument et se reposent.

Très-beau tableau, d'une grande vigueur. La fabrique à droite bien variée, bien imaginée, de bel effet. Les figures, sur la langue de terre, bien dessinées et coloriées à plaisir. Si l'on voyait ce morceau seul, on ne pourrait s'empêcher de s'écrier : « O la belle chose ! » mais on le compare malheureusement avec un Vernet, qui en alourdit le ciel, qui fait sortir l'embarras et le travail de la fabrique, qui accuse les eaux de fausseté, et qui rend sensible aux moins connaisseurs la différence d'une figure qui a du dessin et de la couleur, mais qui n'a que cela; la différence d'un pinceau vigoureux, mais âpre et dur, et d'une harmonie de nature; d'un original et d'une belle imitation; de Virgile et de Lucain. Le Loutherbourg est fait et bien fait. Le Vernet est créé.

123. UNE TEMPÊTE[1].

On voit, à gauche, un grand rocher. Sur une longue saillie de ce rocher s'élevant à pic au-dessus des eaux, un homme agenouillé et courbé, qui tend une corde à un malheureux qui

1. Tableau de 4 pieds de largeur sur 3 pieds de hauteur.

se noie. Voilà qui est bien imaginé. Sur une avance, au pied du rocher, un autre homme qui tourne le dos à la mer, qui se dérobe avec les mains, dont il se couvre le visage, les horreurs de la tempête; cela est bien encore. Sur le devant, du même côté, un enfant noyé, étendu sur le rivage, et la mère qui se désole sur son enfant. Monsieur Loutherbourg, cela est mieux, mais ne vous appartient pas; vous avez pris cet incident à Vernet. Au même endroit, plus vers la droite, un époux qui soutient sous les bras sa femme nue et moribonde. Ni cela non plus, monsieur Loutherbourg, autre incident emprunté de Vernet. Le reste est une mer orageuse, des eaux agitées et couvertes d'écume. Au-dessus des eaux un ciel obscur, qui se résout en pluie.

Tableau cru, dur, sans mérite, sans effet, peint de réminiscence de plusieurs autres. Plagiat. Ces eaux de Loutherbourg sont fausses, ou celles de Vernet. Ce ciel de Loutherbourg est solide et pesant, ou les mêmes ciels de Vernet ont trop de légèreté, de liquidité et de mouvement. Monsieur Loutherbourg, allez voir la mer. Vous êtes entre des étables, et l'on s'en aperçoit; mais vous n'avez jamais vu de tempêtes.

124. AUTRE TEMPÊTE[1].

A droite, roches formidables, dont les proéminences s'élancent vers la mer, et sont suspendues en voûte au-dessus de la surface des eaux. Sur ces roches, plus sur le devant, autres roches moins considérables, mais plus avancées dans la mer. Dans une espèce de détroit ou d'anse formée par ces dernières, une mer qui s'y porte avec fureur. Sur leur penchant, dans la demi-teinte, homme assis, soutenant par la tête une femme noyée, qu'un autre, sur la pente en dessous, porte par les pieds. Sur l'extrémité d'une de ces roches cintrées du fond, la plus isolée, la plus loin jetée sur les flots, un spectateur, les bras étendus, effrayé, stupéfait, et regardant les flots en un endroit où vraisemblablement des malheureux viennent d'être brisés, submergés. Autour de ces masses escarpées, hérissées, inégales, sur le devant et dans le lointain, des flots soulevés et écumeux. Vers

1. Faisait partie d'une série de six tableaux sous le même numéro 124, qui appartenaient au comte de Creutz, et dont plusieurs ont été déjà décrits.

le fond, sur la gauche, un vaisseau battu de la tempête. Toute cette scène obscure ne reçoit du jour que d'un endroit du ciel, à gauche, où les nuées sont moins épaisses. Ces nuées vont, en se condensant, en s'obscurcissant, sur toute l'étendue des eaux. Elles sont comme palpables vers la gauche.

Les eaux sont dures et crues. Pour ces nuées, Vernet aurait bien su les rendre aussi denses, sans les faire mates, lourdes, immobiles et compactes. Si les ciels, les eaux, les nuées de Loutherbourg sont durs et crus, c'est la suite de sa vigueur affectée, et de la difficulté de mettre d'accord, quand on a forcé de couleur quelques objets.

PAYSAGES.

128. CASCADES.

A droite, masse de rochers. Cascade entre ces rochers. Montagnes sur le fond. Vers la gauche, au delà des eaux de la cascade, sur une terrasse assez élevée, animaux et pâtre, une vache couchée, une autre vache qui descend dans l'eau, une troisième arrêtée, sur laquelle le pâtre, debout et vu par le dos, a les bras appuyés. Tout à fait vers la gauche, le chien du pâtre, ensuite des arbres et du paysage.

Arbres lourds, mauvais ciel, à l'ordinaire ; pauvre paysage. Cet artiste a communément le pinceau plus chaud. Mais, me direz-vous, qu'est-ce que peindre chaudement? C'est conserver sur la toile, aux objets imités, la couleur des êtres de la nature, dans toute sa force, dans toute sa vérité, dans tous ses accidents. Si vous exagérez, vous serez éclatant, mais dur, mais cru. Si vous restez en deçà, vous serez peut-être doux, moelleux, harmonieux, mais faible. Dans l'un et l'autre cas, vous serez faux, à vous juger à la rigueur.

AUTRE PAYSAGE.

J'aperçois des montagnes à ma droite ; plus sur le fond, du même côté, le clocher d'une église de village ; sur le devant, en m'avançant vers la gauche, un paysan assis sur un bout de rocher, son chien dressé sur les pattes de derrière, et posé sur ses genoux ; plus bas et plus à gauche, une laitière qui donne,

dans une écuelle, de son lait à boire au chien du berger. Quand une laitière donne de son lait à boire au chien, je ne sais ce qu'elle refuse au berger. Autour du berger, sur le devant, moutons qui se reposent et qui paissent. Plus vers la gauche, et un peu plus sur le fond, des bœufs, des vaches; puis une mare d'eau. Tout à fait à ma gauche, et sur le devant, chaumière, maisonnette, petite fabrique, derrière laquelle des arbres et des rochers qui terminent la scène champêtre, dont le centre présente des montagnes dispersées dans le lointain; montagnes qui lui donnent de l'étendue et de la profondeur. La lumière rougeâtre, dont elle est éclairée, est bien du soir; et il y a quelque finesse dans l'idée du tableau.

AUTRE PAYSAGE.

Il y a un tableau de Vernet qui semble avoir été fait exprès pour être comparé à celui-ci, et faire apprécier le mérite des deux artistes. Je voudrais que ces rencontres fussent plus fréquentes. Quel progrès n'en ferions-nous pas dans la connaissance de la peinture? En Italie, plusieurs musiciens composent sur les mêmes paroles. En Grèce, plusieurs poëtes dramatiques traitaient le même sujet. Si l'on instituait la même lutte entre les peintres, avec quelle chaleur n'irions-nous pas au Salon! quelles disputes ne s'élèveraient pas entre nous! Et chacun s'appliquant à motiver sa préférence, quelles lumières, quelle certitude de jugement n'acquerrions-nous pas! D'ailleurs, croit-on que la crainte de n'être que le second n'excitât pas de l'émulation entre les artistes, et ne les portât pas à quelques efforts de plus?

Des particuliers, jaloux de la durée de l'art parmi nous, avaient projeté une souscription, une loterie. Le prix des billets devait être employé à occuper les pinceaux de notre Académie. Les tableaux auraient été exposés et appréciés. S'il y avait eu moins d'argent qu'il n'en fallait, on aurait augmenté le prix du billet. Si le fond de la loterie avait excédé la valeur des tableaux, le surplus aurait été reversé sur la loterie suivante. Le gain du premier lot consistait à entrer le premier dans le lieu de l'exposition, et à choisir le tableau qu'on aurait préféré. Ainsi il n'y avait d'autre juge que le gagnant. Tant pis pour

lui, et tant mieux pour celui qui choisissait après lui, si, négligeant le jugement des artistes et du public, il s'en tenait à son goût particulier. Ce projet n'a point eu lieu, parce qu'il était embarrassé de différentes difficultés, qui disparaissent en suivant la manière simple dont je l'ai conçu.

La scène montre à droite le sommet d'un vieux château au-dessous des rochers. Dans ces rochers, trois arcades pratiquées. Au long de ces arcades, un torrent, dont les eaux, resserrées par une autre masse de roches qui s'avancent encore plus sur le devant, viennent se briser, bondir, couvrir de leur écume un gros quartier de pierre brute, et s'échappent ensuite en petites nappes sur les côtés de cet obstacle. Ce torrent, ces eaux, cette masse font un très-bel effet et bien pittoresque. Au delà de ce poétique local, les eaux se répandent et forment un étang. Au delà des arcades, un peu plus sur le fond et vers la gauche, on découvre le sommet d'un nouveau rocher couvert d'arbustes et de plantes sauvages. Au pied de ce rocher, un voyageur conduit un cheval chargé de bagages; il semble se proposer de grimper vers les arcades par un sentier coupé dans le roc, sur la rive du torrent. Il y a, entre son cheval et lui, une chèvre. Au-dessous de ce voyageur, plus sur le devant et plus sur la gauche, on rencontre une paysanne montée sur une bourrique. L'ânon suit sa mère. Tout à fait sur le devant, au bord de l'étang formé des eaux du torrent, sur un plan correspondant à l'intervalle qui sépare le voyageur qui conduit son cheval de la paysanne affourchée sur son ânesse, c'est un pâtre qui mène ses bestiaux à l'étang. La scène est fermée à gauche par une haute masse de roches couvertes d'arbustes, et elle reçoit sa profondeur des sommités de montagnes vaporeuses qu'on a placées au loin, et qu'on découvre entre les roches de la gauche et la fabrique de la droite.

Quand Vernet ne l'emporterait pas de très-loin sur Loutherbourg par la facilité, l'effet, toutes les parties du technique, ses compositions seraient encore plus intéressantes que celles de son antagoniste. Celui-ci ne sait introduire dans ses compositions que des pâtres et des animaux. Qu'y voit-on? Des pâtres et des animaux; et toujours des pâtres et des animaux. L'autre y sème des personnages et des incidents de toute espèce, et ces personnages et ces incidents, quoique vrais, ne sont pas la nature commune

des champs. Cependant ce Vernet, tout ingénieux, tout fécond qu'il est, reste encore bien en arrière du Poussin du côté de l'idéal. Je ne vous parlerai point de l'*Arcadie* de celui-ci, ni de son inscription sublime : *Et ego in Arcadia.* « Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie. » Mais voici ce qu'il a montré dans un autre paysage plus sublime peut-être, et moins connu. C'est celui-ci, qui sait aussi, quand il lui plaît, vous jeter du milieu d'une scène champêtre l'épouvante et l'effroi ! La profondeur de sa toile est occupée par un paysage noble, majestueux, immense. Il n'y a que des roches et des arbres ; mais ils sont imposants. Votre œil parcourt une multitude de plans différents depuis le point le plus voisin de vous jusqu'au point de la scène le plus enfoncé. Sur un de ces plans-ci, à gauche, tout à fait au loin, sur le fond, c'est un groupe de voyageurs qui se reposent, qui s'entretiennent, les uns assis, les autres couchés ; tous dans la plus parfaite sécurité. Sur un autre plan, plus sur le devant, et occupant le centre de la toile, c'est une femme qui lave son linge dans une rivière ; elle écoute. Sur un troisième plan, plus sur la gauche, et tout à fait sur le devant, c'était un homme accroupi ; mais il commence à se lever et à jeter ses regards mêlés d'inquiétude et de curiosité vers la gauche et le devant de la scène ; il a entendu. Tout à fait à droite et sur le devant, c'est un homme debout, transi de terreur, et prêt à s'enfuir ; il a vu. Mais qui est-ce qui lui imprime cette terreur ? Qu'a-t-il vu ? Il a vu, tout à fait sur la gauche et sur le devant, une femme étendue à terre, enlacée d'un énorme serpent qui la dévore et qui l'entraîne au fond des eaux, où ses bras, sa tête et sa chevelure pendent déjà. Depuis les voyageurs tranquilles du fond jusqu'à ce dernier spectacle de terreur, quelle étendue immense, et sur cette étendue, quelle suite de passions différentes, jusqu'à vous qui êtes le dernier objet, le terme de la composition ! Le beau tout ! le bel ensemble ! C'est une seule et unique idée qui a engendré le tableau. Ce paysage, ou je me trompe fort, est le pendant de l'*Arcadie* ; et l'on peut écrire sous celui ci φοϐὸς (la crainte); et sous le précédent καὶ ἐλεὸς (la pitié)[1].

Voilà les scènes qu'il faut savoir imaginer, quand on se

1. *Le Serpent* a été gravé par Étienne Baudet.

mêle d'être un paysagiste. C'est à l'aide de ces fictions qu'une scène champêtre devient autant et plus intéressante qu'un fait historique. On y voit le charme de la nature avec les incidents les plus doux ou les plus terribles de la vie. Il s'agit bien de montrer ici un homme qui passe; là, un pâtre qui conduit ses bestiaux, ailleurs, un voyageur qui se repose; en un autre endroit, un pêcheur, sa ligne à la main, et les yeux attachés sur les eaux. Qu'est-ce que cela signifie? Quelle sensation cela peut-il exciter en moi? Quel esprit, quelle poésie y a-t-il là-dedans? Sans imagination on peut trouver ces objets, à qui il ne reste plus que le mérite d'être bien ou mal placés, bien ou mal peints; c'est qu'avant de se livrer à un genre de peinture quel qu'il soit, il faudrait avoir lu, réfléchi, pensé; c'est qu'il faudrait s'être exercé à la peinture historique qui conduit à tout. Tous les incidents du paysage du Poussin sont liés par une idée commune, quoique isolés, distribués sur différents plans, et séparés par de grands intervalles. Les plus exposés au péril, ce sont ceux qui en sont les plus éloignés. Ils ne s'en doutent pas; ils sont tranquilles; ils sont heureux; ils s'entretiennent de leur voyage. Hélas! parmi eux, il y a peut-être un époux que sa femme attend avec impatience, et qu'elle ne reverra plus; un fils unique que sa mère a perdu de vue depuis longtemps, et dont elle soupire en vain le retour; un père qui brûle du désir de rentrer dans sa famille; et le monstre terrible qui veille dans la contrée perfide, dont le charme les a invités au repos, va peut-être tromper toutes ces espérances. On est tenté, à l'aspect de cette scène, de crier à cet homme qui se lève d'inquiétude : « Fuis » ; à cette femme qui lave son linge : « Quittez votre linge, fuyez » ; à ces voyageurs qui se reposent : « Que faites-vous là ? fuyez, mes amis, fuyez. » Est-ce que les habitants des campagnes, au milieu des occupations qui leur sont propres, n'ont pas leurs peines, leurs plaisirs, leurs passions : l'amour, la jalousie, l'ambition? leurs fléaux : la grêle qui détruit leurs moissons, et qui les désole; l'impôt qui déménage et vend leurs ustensiles; la corvée qui dispose de leurs bestiaux, et les emmène; l'indigence et la loi qui les conduisent dans les prisons? N'ont-ils pas aussi nos vices et nos vertus? Si, au sublime du technique, l'artiste flamand avait réuni le sublime de l'idéal, on lui éleverait des autels.

120. TABLEAU D'ANIMAUX[1].

On voit, à droite, un bout de roche; sur cette roche, des arbres; au pied, le pâtre assis. Il tend, en souriant, un morceau de son pain à une vache blanche qui s'avance vers lui, et sous laquelle l'artiste a accroupi une autre vache rousse. Celle-ci est sur le devant, et couvre les pieds de la vache blanche. Autour de ces deux vaches, ce sont des moutons, des brebis, des béliers, des boucs, des chèvres. Il y a une échappée de campagne. Sur le fond, tout à fait sur la gauche, un âne s'avance de derrière une autre fabrique de roche, vers des chardons parsemés autour de cette masse qui ferme la scène du côté gauche.

Beau, très-beau tableau, très-vigoureusement et très-sagement colorié. Animaux vrais, peints et éclairés largement. Les brebis, les chèvres, les boucs, les béliers et l'âne sont surprenants. Pour le pâtre et tout le côté droit du tableau, s'il paraît un peu sourd, c'est peut-être le défaut de l'exposition, l'effet de la demi-teinte, qui est forte. Le ciel est un des plus mauvais, des plus lourds de l'artiste : c'est un gros quartier de lapis-lazuli à couper avec le ciseau d'un tailleur de pierre. On peut s'asseoir là-dessus, cela est solide. Jamais corps ne divisera cette épaisseur en tombant. Point d'oiseau qui n'y périsse étouffé. Il ne se meut point; il ne fuit point; il pèse sur ces pauvres bêtes. Vernet nous a rendus difficiles sur les ciels. Les siens sont si légers, si rares, si vaporeux, si liquides! Si Loutherbourg en avait le secret, comme ils feraient valoir le reste de sa composition! Les objets seraient isolés, hors de la toile; ce serait une scène réelle. Jeune artiste, étudiez donc les ciels : vous voulez être vigoureux, j'y consens; mais tâchez de n'être pas dur. Ici, par exemple, vous avez évité l'un de ces défauts, sans tomber dans l'autre; et le vieux Berghem aurait souri à vos animaux.

129. DESSINS.

LE DEDANS D'UNE ÉTABLE, ÉCLAIRÉE DE LA LUMIÈRE NATURELLE.

Deux bœufs couchés, l'un la tête tournée vers la gauche, et

1. De 6 pieds de largeur sur 3 pieds 4 pouces de hauteur.

sur le devant; l'autre la tête tournée vers la droite, et le corps presque entièrement couvert du premier. A gauche, sur le devant, mouton couché et qui dort. Du même côté, sur le fond, pâtre étendu à plat-ventre sur de la paille. La lumière naturelle entre par une fenêtre carrée ouverte au mur latéral de la droite. Il faut voir la beauté et la vérité de ces animaux, l'effet du rideau de lumière qui glisse sur eux; comme ils en sont frappés, comme ils en sont largement éclairés, comme ils sont dessinés! J'aime mieux un pareil dessin que dix tableaux communs.

LE DEDANS D'UNE ÉTABLE, ÉCLAIRÉE DE LA LUMIÈRE D'UNE LANTERNE DE CORNE.

En entrant dans cette étable par la gauche, on trouve des cruches et autres ustensiles champêtres; puis la lanterne de corne suspendue à un chevron de la toiture; au-dessous, un chien qui dort; plus vers la droite, dormant aussi, le pâtre, le dos étendu sur de belle paille; sous un râtelier, tout à fait à la droite, un ânon couché sur des gerbes. Je serais transporté de celui-ci, si je n'avais pas vu le premier.

SCÈNE CHAMPÊTRE ÉCLAIRÉE PAR LA LUNE.

Imaginez à gauche une grande arcade; sous cette grande arcade, des eaux; entre des nuages le disque de la lune, dont la lumière faible et pâle frappe la partie supérieure de la voûte ou arcade, et éclaire la scène. Au pied de la voûte, sur le devant, une chèvre; en s'avançant vers la droite, toujours sur le devant, des moutons et des vaches; depuis l'intérieur de la voûte, sur toute la longueur du fond, une fabrique ruinée, dont le sommet est couvert d'arbustes. Sur un plan qui partage à peu près en deux la profondeur, un pâtre sur son âne. Au-dessous, un peu plus sur la droite, un bélier et des moutons. Sur le devant, quelques masses de pierres. Des roches couvertes d'arbustes ferment la scène vers la droite. C'est encore un très-beau dessin.

L'artiste semble s'être proposé à peu près le même local et les mêmes objets à éclairer de toutes les lumières différentes qu'il s'agit de distinguer, avec du blanc, du brun et du bleu. Il n'a oublié que le feu. Après de pareilles études, il ne tombera

pas dans le défaut si fréquent et si peu remarqué, je ne dis pas dans les paysages, mais dans toutes les compositions, de n'employer qu'un seul corps lumineux, et de peindre toutes les sortes de lumières.

LE DEDANS D'UNE ÉCURIE, ÉCLAIRÉE D'UNE LANTERNE DE CORNE PLACÉE SUR LE DEVANT.

On voit, à gauche, les têtes de quelques bêtes à cornes. Sur le fond, un pâtre s'en allant vers la droite, avec une botte de paille sous chaque bras. La lanterne, posée à terre sur le devant, l'éclaire par le dos; plus à droite et au premier plan, un âne debout, qui brait. Autour de l'animal importun, des moutons couchés. Tout à fait à droite et sur le fond, un râtelier avec du foin. Les précédents ne déparent ni celui-ci ni les suivants.

LE DEDANS D'UNE ÉCURIE, ÉCLAIRÉE PAR UNE LAMPE.

A gauche, une petite séparation tout à fait dans l'ombre et sur le devant, où l'on voit un pâtre assis sur un grabat, se frottant les yeux, bâillant, s'éveillant. Au-dessus de sa tête, des planches, sur lesquelles des pots et autres ustensiles. Au delà de la couche du pâtre, en dedans de l'écurie, poteau d'où partent plusieurs chevrons, à l'un desquels la lampe est suspendue. Au pied de ce poteau, paniers et ustensiles. Proche la lampe, plus sur le fond, des chevaux. Vis-à-vis ces chevaux, un bouc. Sur un plan entre les chevaux et le bouc, un autre pâtre. Proche de celui-ci, un ânon. Autour de l'ânon, en allant vers la droite, quelques moutons. Au-dessus des moutons, sur le fond, vaches s'acheminant avec le reste des animaux vers une grande porte ouverte, à droite, à l'angle intérieur du mur latéral droit. Tout à fait de ce côté, attenant à la porte sur le devant, fabrique de bois. Au pied de cette fabrique, des sacs debout, un crible et d'autres ustensiles.

AUTRE DEDANS D'ÉCURIE, ÉCLAIRÉE D'UNE LAMPE.

A gauche, fabrique de bois. Sur une planche attachée à un

poteau, lampe allumée. Au pied de ce poteau, pâtre endormi, son chien à ses pieds. Puis un amas de foin, une grande vache debout. Autour de cette vache, sur le devant, des moutons couchés et un ânon accroupi.

Fermez les yeux, prenez de ces six dessins le premier qui vous tombera sous la main, et soyez sûr d'avoir une chose précieuse. Je ne sais si, à tout prendre, ils ne sont pas plus faits dans leur genre que les tableaux de l'artiste. Ici, il n'y a rien à reprendre.

130. AUTRES DESSINS SUR DIFFÉRENTS PAPIERS.

C'est un berger à droite, assis à terre, le coude appuyé sur un bout de roche; ses animaux se reposant devant lui. C'est un souffle, mais c'est le souffle de la nature et de la vérité. Beau dessin, crayon large, grands animaux, économie de travail merveilleuse.

Le livret annonce d'autres morceaux sous le même numéro 130; mais je ne me les rappelle pas. Je ne les regrette pas pour vous; la meilleure description dit si peu de chose! mais bien pour moi qui les aurais vus.

Et vous voilà tiré de Loutherbourg, à qui certes on ne saurait refuser un grand talent. C'est une belle chose que son tableau d'animaux. Voyez cette vache blanche, comme elle est grasse! plus vous la regarderez de près, plus le faire vous en plaira; il est touché comme un ange. Le *Combat sur terre*, le *Combat sur mer*, la *Tempête*, le *Calme*, le *Midi*, le *Soir*, six morceaux qui appartiennent au comte de Creutz, sont tous fort beaux et d'un bel effet. Il y a des terrasses, des roches, des arbres, des eaux, imités à miracle, et d'un ton de couleur très-chaud, très-piquant. Dans la *Bataille sur terre*, son morceau de réception, le coup de canon, ou plutôt ce ciel, cette fumée teinte d'un feu rougeâtre, est bien; le cheval blanc dessiné à ravir, belle croupe, tête pleine de vie. L'animal et le cavalier vont tomber. Le cavalier se renverse en arrière; il a abandonné ses armes; son cheval est sur la croupe. Les armes sont faites avec précision, et il y a là un tact tout particulier. Boucher m'arrêta par le bras, et me dit : « Regardez bien ce morceau; c'est un homme que cela! » L'autre cavalier, sur le

fond, allonge le bras, en laissant tomber son sabre. Un des blessés, sur le devant, a une épée passée à travers les flancs, et tente inutilement de l'arracher. Il est bien dessiné, et son expression est forte. La touche vigoureuse des soldats morts, le brillant mat de l'acier donnent de la force au devant du tableau. La terrasse est chaudement faite, heurtée, coloriée. A l'angle droit, on escalade un fort. La teinte y est très-vaporeuse, les soldats ajustés à la manière de Salvator Rosa; mais ce n'est pas la touche fière de celui-ci. Si vous voulez bien savoir ce que c'est que papilloter en grand, arrêtez-vous un moment encore devant le *Combat de mer;* et vous sentirez votre œil successivement attiré par différents objets séparément très-lumineux, sans avoir le temps de s'arrêter, de se reposer sur aucun. Les combattants n'y manquent pas d'action. Ce sont des Turcs, d'un côté, de l'autre des soldats cuirassés. Ce tableau est plus soigné et moins beau. A la *Tempête,* le local est trop noir, les vagues lourdes, la pluie semblable à une trame de toile, à un réseau à prendre des bécasses; il est monotone, point de clair, pas la moindre lueur; les figures très-bien pensées, très-maussadement coloriées. Le *Calme* est roussâtre et sec. A cet instant, les objets sont comme abreuvés de lumière effet très-difficile à rendre. On n'obtient de grandes lumières, que par l'opposition des ombres; et à midi, tout est brillant, tout est clair; à peine y a-t-il de l'ombre dans la compagne; elle y est comme détruite par la vigueur des reflets. Il n'en reste qu'au fond des antres, dans les cavernes, où l'obscurité est redoublée par l'éclat général. Faible à la lisière des forêts, il faut s'y enfoncer pour l'y trouver forte. Le *Soir* est peint chaudement : on voit que la terre est encore brûlante. Les arbres ne sont pas mal feuillés. Loutherbourg en tout touche fortement et spirituellement. Revenez sur le tableau d'animaux. Regardez le cheval chargé de bagage, et son conducteur; et dites-moi s'il était possible de faire cet animal avec plus de finesse, et ce bagage avec plus de ragoût. Au morceau où la laitière donne de son lait au chien de berger, le chien est de bonne couleur, les figures sont bien dessinées, et la dégradation de la lumière prolonge, du centre du tableau à une distance infinie, la campagne et le lointain. J'ajouterai, de ses dessins, qu'il était impossible d'y montrer plus d'esprit, plus

d'intelligence. C'eût été bien dommage qu'une canne à pomme d'or égarée dans sa maison eût privé l'Académie d'un aussi grand artiste ; cependant peu s'en est fallu. Quand on éveille la jalousie par un grand talent, il ne faut pas prêter le flanc du côté des mœurs. La furie de ce jeune peintre se jette sur tout ; mais c'est dans les batailles surtout qu'elle se déploie. En lui pardonnant sa manière de pyramider, sa disposition est bien entendue, les groupes s'y multiplient sans confusion ; sa couleur est forte, les effets d'ombres et de lumières sont grands ; ses figures noblement et naturellement dessinées, leurs attitudes variées ; ses combattants bien en action ; ses morts, ses mourants, ses blessés bien jetés, bien entassés sous les pieds de ses chevaux ; ses animaux vrais et animés ; ce sont des bataillons rompus, des postes emportés, un feu perçant à travers les rougeâtres tourbillons de la poussière et de la fumée ; du sang, du carnage, un spectacle terrible. A l'une de ses tempêtes, sa mer est trop agitée aux parties éloignées du tableau. La chaloupe qui coule à fond, le mouvement de l'eau sont bien rendus, si ce n'est qu'il est absurde que de frêles bâtiments tentent un abordage par un gros temps, ou, comme disent les marins, par une mer trop dure. Encore une fois, Loutherbourg a un talent prodigieux ; il a beaucoup vu la nature, mais ce n'est pas chez elle, c'est en visite chez Berghem, Wouwermans et Vernet. Il a de la couleur. Il peint d'une manière ragoûtante et facile. Ses effets sont piquants. Dans ses tableaux de paysages, il y a quelquefois des figures qui visent un peu à l'éventail ; j'en appelle à l'un de ses tableaux du matin ou du soir, et à cette petite femme qu'on y voit montée sur un cheval, avec un petit chapeau de paille sur la tête, et noué d'un ruban sous son cou. Avec cela, c'est un furieux garçon, et qui n'en restera pas où il en est ; surtout si, en s'assujettissant un peu plus à l'étude du vrai, ses compositions viennent à perdre je ne sais quoi de romanesque et de faux, qu'on y sent plus aisément qu'on ne le peut dire. Son grand tableau de bataille l'a élevé au rang d'académicien ; et c'est ma foi un beau titre. C'est le plus beau, celui qui caractérise le mieux un grand maître. Des dix-huit morceaux qu'il a exposés, il n'y en a pas un où l'on ne découvre des beautés. Ce qui lui manque peut s'acquérir. On n'acquiert point ce qu'il a. Qu'il aille, qu'il regarde, et qu'il fasse provi-

sion de phénomènes. Si ces dessins sur papier blanc au crayon rouge ont moins d'effet que ceux sur papier bleu, cela tient certainement à la couleur du papier et du crayon. Un dessin sur papier blanc et à la sanguine est nécessairement plus égal de ton, de touche et d'effet; mais en général ils sont d'un prix inestimable. Mon ami, y avez-vous bien pris garde? Avez-vous observé combien ils sont fins et spirituels? Quel effet! quelle touche! quel ragoût! quelle vérité! Ah! les beaux dessins! Berghem ne les désavouerait pas. Au reste, n'oubliez pas que je ne garantis ni mes descriptions, ni mon jugement sur rien; mes descriptions, parce qu'il n'y a aucune mémoire sous le ciel qui puisse rapporter fidèlement autant de compositions diverses; mon jugement, parce que je ne suis ni artiste, ni même amateur. Je vous dis seulement ce que je pense; et je vous le dis avec toute ma franchise. S'il m'arrive d'un moment à l'autre de me contredire, c'est que d'un moment à l'autre j'ai été diversement affecté, également impartial quand je loue et que je me dédis d'un éloge, quand je blâme et que je me dépars de ma critique. Donnez un signe d'approbation à mes remarques, lorsqu'elles vous paraîtront solides, et laissez les autres pour ce qu'elles sont. Chacun a sa manière de voir, de penser, de sentir. Je ne priserai la mienne que quand elle se trouvera conforme à la vôtre; et cela bien dit une fois, je continue mon chemin sans me soucier du reste, après avoir murmuré tout bas à l'oreille de l'ami Loutherbourg : « Votre femme est jolie; on le lui disait avant qu'elle vous appartînt : qu'on continue à le lui dire depuis qu'elle est à vous, à la bonne heure, si cela vous convient autant qu'à elle; mais faites en sorte qu'on puisse oublier sans conséquence, sur son lit ou le vôtre, son chapeau, son épée ou sa canne à pomme d'or. Madame Vassé, et tant d'autres moitiés d'artistes que je nommerais bien, ont aussi des lits; mais on y retrouve tout ce qu'on y oublie. »

131. DESHAYS.

Les portraits de Deshays sont si mauvais de dessin, de couleur et du reste, qu'ils ont l'air d'être faits en dépit de l'art et

du bon sens. Celui-ci ne vous ruinera pas en copie. Je ne ressemble pas à l'usurier d'Horace :

> Quanto perditior quisque est, tanto acrius urget.
>
> HORAT. *Sermon.* lib. I, *Sat.* II, v. 15.

Quand je blâme, je fronce le sourcil; et cela ne m'amuse pas. Voici cinq ou six personnages qui vont me donner de l'humeur. Si je ne me hâte pas de m'en débarrasser, je ne sais plus quand vous aurez la suite.

LÉPICIÉ.

132. JÉSUS-CHRIST ORDONNE A SES DISCIPLES DE LAISSER APPROCHER LES ENFANTS QU'ON LUI PRÉSENTE[1].

De même hauteur et de la moitié de la largeur, à gauche du précédent, saint Charlemagne.

De même hauteur et de la moitié de la largeur du premier, à droite et en regard avec saint Charlemagne, saint Louis. Les deux derniers cintrés comme le premier.

Avez-vous vu quelquefois, au coin des rues, de ces chapelles que les pauvres habitants de Sainte-Reine[2] promènent sur leurs épaules, de bourg en ville? c'est une espèce de boîte cintrée, qui renferme un tableau principal, et dont les deux vantaux, peints en dedans, montrent chacun l'image d'un saint, quand la boîte ou chapelle portative est ouverte. Eh bien! tout juste de la même forme et de la même force, le tableau précédent et les deux suivants. C'est la chapelle des gueux de Sainte-Reine; et ce l'est si bien, qu'il n'y manque que les charnières, que j'y aurais peintes furtivement, si j'avais été un des polissons de l'école.

Au fond de la boîte, c'est le Christ, n'ordonnant pas à ses disciples de laisser approcher les petits enfants, comme le peintre le dit; mais les recevant, les accueillant. Ainsi Lépicié n'a su ce qu'il faisait; et c'est le moindre défaut de son ouvrage.

1. Tableau cintré de 7 pieds 9 pouces de haut sur 7 pieds 6 pouces de large.
2. Alise-Sainte-Reine, lieu de pèlerinage en Bourgogne, où le petit commerce dont il est ici question s'est perpétué.

Le Christ est assis sous un palmier ; autour de lui, vers la gauche, sont plusieurs petits enfants, filles et garçons, qui lui sont présentés par leurs mères, leurs frères, leurs grand'mères. A droite, derrière le palmier, deux ou trois apôtres en mauvaise humeur.

Sur le vantail à droite, saint Louis ; sur le vantail à gauche, saint Charlemagne.

Le tableau du milieu est cru, sec et dur, comme il les faut pour appeler la populace aux carrefours. Figures raides, découpées, appliquées les unes sur les autres, sans plan, sans mouvements, fortes enluminures. Quel sujet, cependant, pour un grand maître, par le charme et la variété des natures ! Imaginez ce Christ, ces apôtres, ces pères, ces mères, ces grand'mères, ces petites filles, ces petits garçons, peints par un Raphaël.

Sans avoir vu le saint Louis, on ne devine pas combien il est plat, ignoble, sot et bête. C'est à peu près comme nos anciens sculpteurs nous le montrent en pierre, aux portails des églises gothiques.

Le saint Charlemagne est un gros spadassin ; le ventre tendu en devant, la tête ébouriffée et renversée en arrière, la main gauche fièrement appuyée sur le pommeau de son épée. Il est impossible de le regarder sans se rappeler la figure du feu Gros-Thomas [1].

Si M. Lépicié veut placer ces trois tableaux en enseigne à sa porte, je lui garantis la pratique de tous ces gens qui chantent dans les rues, montés sur des escabeaux, la baguette à la main, à côté d'une longue pancarte attachée à un grand bâton, et montrant « comment le diable lui apparut pendant la nuit, comment il se leva et s'en alla dans la chambre de sa femme qui dormait. Le voilà qui va. Voilà le diable qui le pousse. Le voilà dans la chambre de sa femme. Voilà sa femme qui dort. Comment son bon ange lui retient la main, lorsqu'il allait tuer sa femme. Voilà le bon ange. Voilà le méchant époux avec son couteau. Le voilà qui a le couteau levé. Voilà le bon ange qui lui retient la main, *et cætera, et cætera.* » Je lui garantis l'entreprise de toutes les chapelles de Sainte-Reine et autres lieux,

1. Le *Gros* ou le *Grand-Thomas,* arracheur de dents célèbre établi sur le Pont-Neuf, en face le *Cheval de bronze,* en grande vogue vers 1755, et qui mérita le surnom de *Médecin des pauvres.* Il a été portraituré et chansonné.

tant en France qu'ailleurs, où les paysans malheureux aiment mieux mendier dans les grandes villes que de rester dans leurs villages à cultiver des terres où ils déposeraient leurs sueurs, et qui ne rendraient pas un épi pour les nourrir ; à moins qu'il n'aime mieux exercer les deux métiers à la fois, faire la curiosité et la montrer.

133. LA CONVERSION DE SAINT PAUL[1].

La lumière d'où se fit entendre la voix qui disait : *Saule*[2], *Saule, quid me persequeris?* part de l'angle supérieur gauche du tableau. Cette gloire est bien lumineuse. Le saint, renversé dans cette direction, est aussi bien renversé. Il est enveloppé de la masse des rayons qui le frappent, mais qui ne le frappent pas assez pittoresquement; il aurait fallu de la verve pour lui donner un air de foudre, et Lépicié n'en a pas. Le casque s'est séparé de la tête, et il est à terre au-dessous. Plus à droite, vu par le dos, courbé en devant, et sortant du fond, un soldat relève Saül, le secourt, en appuyant une main entre ses épaules et l'autre sur sa poitrine. Sur un plan plus enfoncé, et correspondant au persécuteur terrassé, vu de face, un soldat sur son cheval. Le cheval tranquille, et plus brave que l'homme qui est fort effrayé, mais à la vérité d'un faux effroi, d'un effroi de théâtre. Ce gros soldat joue la parade. Tout à fait sur le fond, autour de ce grotesque personnage, et derrière son officieux camarade, des têtes de satellites épouvantés. Tout à fait à gauche, sous la lumière fulminante, abattu, troublé, effaré, le cheval de Saül, dont les jambes sont embarrassées dans les siennes. Ce cheval est beau, et sa crinière flotte bien. Tout cela n'est ni mal entendu, ni mal ordonné. La Gloire m'a paru belle. La lumière forte et vraie. Le cheval assez beau, mais faible de touche et sans humeur. Le Saül a les yeux fermés, comme il doit arriver à un homme ébloui; mais il est petit, chiffonné, ignoble de caractère, plus mort que vif. Ce bras droit, qu'il tient étendu en l'air, est vraiment hors de la toile ; l'autre bras, ainsi

1. Tableau de 2 pieds 1/2 de large sur 3 pieds 3 pouces de haut. — V. dans le *Salon de 1765* le même sujet traité par Deshays. (Br.)

2. Nous observerons en passant que le premier nom du converti de Damas est *Saul*, et qu'on ne sait pas bien pourquoi il a pris le nom de Paul. (Br.)

que la main, sont bleuâtres : ce qui suppose, contre la vérité, de la durée dans une position contrainte. Ces soldats du fond sont assez bien effarouchés; et le tout est mieux dessiné, mieux colorié qu'il n'appartient à Lépicié. Le cheval de son gros Hollandais ventru qui fait la parade est de bois. Mais est-ce que Lépicié voudrait devenir quelque chose? faire le second tome de La Grenée? Je n'en crois rien.

134. UN TABLEAU DE FAMILLE [1].

Il y a là de quoi désespérer tous les grands artistes, et leur inspirer le plus parfait mépris pour le jugement du public. Si vous en exceptez le *Clair de lune* de Vernet, que beaucoup de gens ont admiré sur parole, il n'y en a peut-être pas un autre qui ait arrêté autant de monde, et qu'on ait plus regardé que celui-ci. C'est un vieux prêtre qui lit l'*Ancien* ou le *Nouveau Testament* au père, à la mère, aux enfants rassemblés. Il faut voir le froid de tous ces personnages; le peu d'esprit et d'idées qu'on y a mis; la monotonie de cette scène; et puis cela est peint gris et symétrisé. Ce prêtre parle de la main, et se tait de la bouche. Sa raide soutane a été exécutée sur lui par quelque mauvais sculpteur en bois; elle n'est jamais sortie d'aucun métier d'ourdissage. Ce n'est pas ainsi que notre Greuze se retire de ces scènes-là, soit pour la composition, le dessin, les incidents, les caractères, la couleur. Monsieur Lépicié, laissez là ces sujets; ils exigent un tout autre goût de vérité que le vôtre. Faites plutôt... rien [2]. Je ne vous décris pas ce tableau. Je n'en ai pas le courage. J'aime mieux causer un moment avec vous des jugements populaires dans les beaux-arts. Je serais long, si je voulais; mais rassurez-vous, je serai court.

Le mérite d'une esquisse, d'une étude, d'une ébauche, ne peut être senti que par ceux qui ont un tact très-délicat, très-fin, très-délié, soit naturel, soit développé et perfectionné par la vue habituelle de différentes images du beau en ce genre, ou par les gens mêmes de l'art. Avant que d'aller plus loin, vous

1. De 4 pieds 6 pouces de large sur 4 pieds 3 pouces de haut.

2. Ce tableau est cependant le principal titre de Lépicié. Il fit une grande sensation au Salon et l'on mit l'auteur en parallèle avec Greuze.

me demanderez ce que c'est que ce tact? Je vous l'ai déjà dit : c'est une habitude de juger sûrement, préparée par des qualités naturelles, et fondée sur des phénomènes et des expériences dont la mémoire ne nous est pas présente. Si les phénomènes nous étaient présents, nous pourrions sur-le-champ rendre compte de notre jugement; et nous aurions la science. La mémoire des expériences et des phénomènes ne nous étant pas présente, nous n'en jugeons pas moins sûrement, nous en jugeons même plus promptement; nous ignorons ce qui nous détermine, et nous avons ce qu'on appelle tact, instinct, esprit de la chose, goût naturel. S'il arrive qu'on demande à un homme de goût la raison de son jugement, que fait-il? Il rêve; il se promène; il se rappelle, ou les modèles qu'il a vus, ou les phénomènes de la nature, ou les passions du cœur humain, en un mot, les expériences qu'il a faites; c'est-à-dire qu'il devient savant. Un même homme a le tact sur certains objets, et la science sur d'autres. Ce tact est préparé par des qualités que la nature seule donne. Parcourez toutes les fonctions de la vie, toutes les sciences, tous les arts, la danse, la musique, la lutte, la course; et vous reconnaîtrez dans les organes une aptitude propre à ces fonctions; et de même qu'il y a une organisation de bras, de cuisses, de jambes, de corps, propre à l'état de portefaix, soyez sûr qu'il y a une organisation de tête propre à l'état de peintre, de poëte et d'orateur, organisation qui nous est inconnue, mais qui n'en est pas moins réelle, et sans laquelle on ne s'élève jamais au premier rang; c'est un boiteux qui veut être coureur. Rappelez-vous toutes les études, toutes les connaissances nécessaires à un bon peintre, à un peintre né, et vous sentirez combien il est difficile d'être un bon juge, un juge-né en peinture. Tout le monde se croit compétent sur ce point; presque tout le monde se trompe; il ne faut que se promener une fois au Salon, et y écouter les jugements divers qu'on y porte, pour se convaincre qu'en ce genre, comme en littérature, le succès, le grand succès est assuré à la médiocrité, l'heureuse médiocrité qui met le spectateur et l'artiste commun de niveau. Il faut partager une nation en trois classes : le gros de la nation qui forme les mœurs et le goût national; ceux qui s'élèvent au-dessus sont appelés des fous, des hommes bizarres, des originaux; ceux qui descendent au-dessous sont

des plats, des espèces. Les progrès de l'esprit humain, chez un peuple, rendent ce plan mobile. Tel homme vit quelquefois trop longtemps pour sa réputation. Je vous laisse le soin d'appliquer ces principes à tous les genres, je m'en tiens à la peinture. Je n'ai jamais entendu faire autant d'éloges d'aucun tableau de Van Loo, de Vernet, de Chardin, que de ce maudit tableau de famille de Lépicié, ou d'un autre tableau de famille, plus maudit encore, de Voiriot. Ces indignes croûtes ont entraîné le suffrage public; et j'avais les oreilles rompues des exclamations qu'elles excitaient. Je m'écriais : « O Vernet! ô Chardin! ô Casanove! ô Loutherbourg! ô Robert! travaillez à présent; suez sang et eau, étudiez la nature, épuisez-vous de fatigue, faites des poëmes sublimes avec vos pinceaux; et pour qui? Pour une petite poignée d'hommes de goût qui vous admireront en silence, tandis que le stupide, l'ignorant vulgaire, jetant à peine un coup d'œil sur vos chefs-d'œuvre, ira se pâmer, s'extasier devant une enseigne à bière, un tableau de guinguette. » Je m'indignais et j'avais tort. Est-ce qu'il en pouvait être autrement? Il faut que le chancelier Bacon reste ignoré pendant cinquante ans; lui-même l'avait prédit de son propre ouvrage. Il faut que le *Traité du vrai Mérite*, par Le Maître de Claville, ait en deux ou trois ans de temps cinquante éditions. Celui qui devance son siècle, celui qui s'élève au-dessus du plan général des mœurs communes, doit s'attendre à peu de suffrages; il doit se féliciter de l'oubli qui le dérobe à la persécution. Ceux qui touchent au plan général et commun sont à la portée de la main; ils sont persécutés. Ceux qui s'en élèvent à une grande distance ne sont pas aperçus; ils meurent oubliés et tranquilles, ou comme tout le monde, ou très-loin de tout le monde. C'est ma devise.

AMAND.

135. SOLIMAN II FAIT DÉSHABILLER DES ESCLAVES EUROPÉENNES[1].

Il n'y était pas, et je ne vous conseille pas de le regretter. Je n'ai jamais vu d'Amand que des tableaux froids ou des esquisses extravagantes.

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 2 pieds de haut.

Plusieurs dessins, plusieurs mauvais dessins dont je ne parlerais pas, sans un de ces traits d'absurdité sur lesquels il faut toujours arrêter les yeux des enfants. C'est une figure d'homme vu par le dos, les mains appuyées à la manivelle coudée d'un tambour de puits. Il y a dans ces machines un moment où le coude de la manivelle rend la position du bras de levier très-haute. Il faut alors, ou que l'homme abandonne la manivelle, ou que ses bras puissent atteindre à cette hauteur, les poings fermés, sans quoi la machine revient sur elle-même, et le poids redescend. Or, on donnerait un demi-pied de plus au tourneur d'Amand, qu'il ne serait pas encore assez grand; en sorte que, dans son dessin, ce n'est plus un homme qui tourne, c'est un homme qui arrête la manivelle à son point le plus bas, et qui se repose dessus.

Si vous ne m'en croyez pas sur les dessins d'Amand, revoyez celui où, au bas d'une fabrique à droite, il y a un groupe de gens qui concertent; à gauche, une statue de Flore sur son piédestal; à droite, un escalier; au-dessus de l'escalier, une fabrique; plus vers la gauche, sur une partie du massif commun de la fabrique, une cuvette soutenue par des figures; et au-dessous de la cuvette, un bassin qui reçoit les eaux; revoyez cela, et jugez si j'ai tort de dire que rien n'est plus bizarre, plus dur et plus mauvais.

L'atelier de menuiserie ne serait qu'une passable vignette pour notre recueil d'arts [1]; pas davantage.

L'atelier de doreur, autre passable vignette pour le recueil des arts, que nous faisons au milieu de tous les obstacles possibles; que l'Académie a commencé il y a soixante ans; qu'elle n'a pas fait avec tous les secours imaginables du gouvernement; qu'elle vient de reprendre par honte et par jalousie; et qu'elle abandonnera par dégoût et par paresse.

Les deux paysages d'Amand sont froids, monotones, brouillés; beaucoup d'objets entassés les uns sur les autres; et chaque objet bien chargé de crayon, sans effet.

1. Les volumes de planches de l'*Encyclopédie*.

FRAGONARD

Quantum mutatus ab illo.
VIRGIL. *Æneid.* lib. II, v. 274.

137. TABLEAU OVALE REPRÉSENTANT DES GROUPES D'ENFANTS DANS LE CIEL[1].

C'est une belle et grande omelette d'enfants; il y en a par centaines, tous entrelacés les uns dans les autres, têtes, cuisses, jambes, corps, bras, avec un art tout particulier; mais cela est sans force, sans couleur, sans profondeur, sans distinction de plans. Comme ces enfants sont très-petits, ils ne sont pas faits pour être vus à une grande distance; mais comme le tout ressemble à un projet de plafond ou de coupole, il faudrait le suspendre horizontalement au-dessus de sa tête, et le juger de bas en haut. J'aurais attendu de cet artiste quelque effet piquant de lumière; et il n'y en a point. Cela est plat, jaunâtre, d'une teinte égale et monotone, et peint cotonneux. Ce mot n'a peut-être pas encore été dit, mais il rend bien, et si bien, qu'on prendrait cette composition pour un lambeau d'une belle toison de brebis, bien propre, bien jaunâtre, dont les poils entremêlés ont formé par hasard des guirlandes d'enfants. Les nuages répandus entre eux sont pareillement jaunâtres et achèvent de rendre la comparaison exacte. Monsieur Fragonard, cela est diablement fade. Belle omelette, bien douillette, bien jaune et bien brûlée.

138. UNE TÊTE DE VIEILLARD[2].

Cela est faible, mou, jaunâtre, teintes variées, passages bien entendus, mais point de vigueur. Ce vieillard regarde au loin; sa barbe est un peu monotone, point touchée de verve; même reproche aux cheveux, quoiqu'on ait voulu l'éviter. Couleur fade. Cou sec et raide. Monsieur Fragonard, quand on s'est fait un nom, il faut avoir un peu plus d'amour-propre. Quand, après

1. Tiré du cabinet de M. Bergoret.
2. Tabeau de forme ronde.

une immense composition, qui a excité la plus forte sensation, on ne présente au public qu'une tête, je vous demande à vous-même ce qu'elle doit être.

139. PLUSIEURS DESSINS.

Pauvres choses! Le paysage est mauvais. L'homme appuyé sur sa bêche ne vaut pas mieux. J'en dis autant de cette espèce de brocanteur, assis devant sa table dans un fauteuil à bras. La mine en est pourtant excellente.

MONNET.

141. UNE MADELEINE EN MÉDITATION [1].

140. UN CHRIST EXPIRANT SUR LA CROIX [2].

Ce Christ n'est point au Salon. Monnet n'avait apparemment pas eu le temps de l'expédier. Le Christ est malheureux en France. Il est bafoué par nos philosophes, déshonoré par ses prêtres, et maltraité par nos artistes. Au sortir des mains de Pierre, il tomba dans celles de Bachelier, qui l'a livré cette année à Parrocel, à Brenet, à Lépicié, à Monnet qui le tient à présent.

La Madeleine de celui-ci est sans couleur, sans expression, sans intérêt, sans caractère, sans chair; c'est une ombre, c'est un morceau détestable de tout point. On voit, à droite, un rocher. Devant ce rocher, une grande croix de bois. A genoux et les bras croisés, la sainte pécheresse. Derrière elle, un autre rocher. On ne sait ce que c'est que cela. C'est une image de papier blanc, une découpure de Huber, mais mauvaise, sans la précision des contours, seulement aussi mince, aussi plate, et très-insipide, quoique nue. Au pont Notre-Dame, chez Tremblin, pourvu qu'il en veuille, car il est difficile. La religion souffre ici de toute part.

Je ne sais ce que c'est que l'*Ermite lisant*. On dit qu'il n'est

1. Tableau ovale.
2. Tableau de 6 pieds 6 pouces de haut sur 4 pieds 6 pouces de large, destiné à la cathédrale de Metz.

pas sans mérite. Chardin l'a pourtant caché. Pour les dessins et les esquisses, malheureusement on les voit.

TARAVAL.

144. REPAS DE TANTALE[1].

Je veux mourir, si, ni vous, ni moi, ni personne, eût jamais deviné le sujet de ce tableau. A droite, un palais. Au devant de la façade du palais, sur le fond, des femmes qui élancent de joie leurs bras vers un enfant. Un peu plus vers la gauche, et tout à fait sur le devant, une femme agenouillée, tendant aussi le bras au même enfant, qu'elle se dispose à recevoir d'un vieillard, qui le lui présente de côté, et sans la regarder. Ce vieillard, c'est Jupiter. Je le reconnais à l'oiseau porte-foudre qu'il a sous ses pieds. Sur le fond, une table couverte d'une nappe. Au delà de cette table, des dieux et des déesses, portés sur des nuages, comme dans une décoration d'opéra, et jetant des regards d'indignation et de terreur sur ce qui se passe vers la gauche. Voilà un double intérêt bien marqué. M'indignerai-je avec ceux-ci, ou joindrai-je ma joie à celle des premiers? Au-dessous de Jupiter sévère, je vois un scélérat qu'on se prépare à lier. Il est désespéré. Il regarde la terre. Il se frappe le front du poing. A côté de ce brigand, car il en a bien l'air, un jeune homme qui lui a saisi le bras, qui tient une chaîne de sa main gauche, et qui serre si fort cette chaîne, qu'on dirait qu'il craint plus qu'elle ne lui échappe que son coupable. Ce jeune homme, c'est Mercure; je le reconnais aux ailes dont il est coiffé; ou plutôt c'est un paysan ignoble, quelque satellite déguisé qui les lui a volées.

Eh bien! mon ami, voilà ce qu'il plaît à l'artiste d'appeler le *Repas de Tantale*. Il a beau dire, c'est l'instant où Jupiter, s'apercevant qu'on lui a servi à manger l'enfant de la maison, le ressuscite, le rend à sa mère et condamne le père aux fers. Je lui répondrai toujours : ce sont trois instants et trois sujets très-distingués. L'instant du repas n'est point celui de l'enfant ressuscité. L'instant de l'enfant ressuscité n'est point celui de

1. Tableau de 4 pieds de large sur 3 pieds 9 pouces de haut, destiné pour Bellevue.

l'enfant rendu; et l'instant de l'enfant rendu n'est point celui de la condamnation du père. Aussi, fatras de figures, d'effets et de sensations contradictoires. Exemple excellent du défaut d'unité. Ces gens sans verve et sans génie ne sont effrayés de rien. Ils ne soupçonnent seulement pas la difficulté d'une composition. Voyez aussi comme ils s'en tirent. La mère de Pélops, petite mine rechignée. Tantale, bas coquin, gibier de Grève. Tout le terrible réduit à la flamme rougeâtre d'un pot à feu, élevé à gauche sur un guéridon. Mais, me direz-vous, ces défauts sont peut-être rachetés par un faire merveilleux ? Oh ! non. Cependant, trouvez, si vous le voulez, le Tantale chaudement colorié. Dites que le Jupiter est beau, que sa tête est noble; ajoutez encore que le tout n'est pas sans effet, à la bonne heure.

145. VÉNUS ET ADONIS[1].

Adonis est assis ; on le voit de face. Son chien est à côté de lui. Il tient son arc de la main droite. Sa gauche est je ne sais où. Il a sur ses genoux une peau de tigre. Sur un grand coussin d'étoffe argentée, Vénus est étendue à ses pieds. On ne la voit que par le dos. Ce dos est beau, et l'artiste le sait bien, car c'est pour la seconde fois qu'il s'en sert. La tête d'Adonis est empruntée d'un saint Jean de Raphaël, comme Raphaël empruntait la tête antique d'un Adonis pour en faire un saint Jean. Aussi cette tête est-elle bien coloriée. De la manière dont ce sujet est composé, il ne peut guère y avoir que le mérite du technique. La figure principale tourne le dos ; et un dos n'a pas beaucoup d'expression. Voyez pourtant ce dos, car il en vaut la peine, et la manière dont cette figure est assise sur son coussin; la vérité des chairs et du coussin.

JEUNE FILLE AGAÇANT SON CHIEN DEVANT UN MIROIR.

La tête de la jeune fille et le chien ont de la vie, du dessin, sans couleur.

147. UNE TÊTE DE BACCHANTE.

On la voit presque par le dos, la tête retournée. On prétend

1. Tableau de forme ovale appartenant à M. le comte de Creutz.

qu'elle est d'un pinceau vigoureux. J'y consens. Son expression est bien d'une femme enthousiaste ou ivre, mais souffrante, non comme une Pythie qui se tourmente et qui cherche à exhaler le Dieu qui l'agite, mais souffrante de douleur. L'enthousiasme, l'ivresse et la souffrance affectent les mêmes parties du visage; et le passage de l'un de ces caractères contigus à l'autre est facile.

148. HERCULE ENFANT, ÉTOUFFANT DES SERPENTS, AU BERCEAU[1].

On voit à droite une suivante effrayée, puis Alcmène et son époux. Celui-ci saisit son enfant et l'enlève de son berceau. Dans le berceau voisin, le jeune Hercule, assis, tient par le cou un serpent de chaque main, et s'efforce des bras, du corps et du visage, de les étouffer. Sur le fond à gauche, au delà des berceaux, des femmes tremblent pour lui. Tout à fait à gauche, deux autres femmes debout : celles-ci sont assez tranquilles. De ces deux femmes, celle qu'on voit par le dos montre le ciel de la main, et semble dire à sa compagne : « Voilà le fils de Jupiter. » Du même côté, colonnes. Dans l'entre-colonnement, grand rideau qui, relevé par le plafond, vient faire un dais au-dessus des berceaux. Beau sujet, digne d'un Raphaël. Cette esquisse est fortement coloriée, mais sans finesse de tons; et là-dessus, mon ami, je vous renvoie à mon conte polisson sur les esquisses[2].

Je ne dis pas que Taraval vaille mieux que Fragonard, ni Fragonard mieux que Taraval; mais celui-ci me paraît plus voisin de la manière et du mauvais style. La fricassée d'anges de Fragonard est une singerie de Boucher. Outre les dessins dont j'ai parlé, il y en a d'autres de ce dernier artiste, à la sanguine et sur papier bleu, qui sont jolis et d'un bon crayon. Il y a de l'esprit et du caractère. En général Fragonard a l'étoffe d'un habile homme; mais il ne l'est pas. Il est fougueux, incorrect, et sa couleur est volatile. Il peut aussi facilement empirer qu'amender; ce que je ne dirais pas de Taraval. Il n'a pas assez regardé les grands maîtres de l'école d'Italie. Il a rapporté de Rome le goût, la négligence et la manière de Boucher, qu'il y

1. Esquisse.
2. Ci-dessus, p. 246.

avait portés. Mauvais symptôme, mon ami! Il a conversé avec les apôtres; et il ne s'est pas converti. Il a vu les miracles; et il a persisté dans son endurcissement.

Il y a quelque temps que j'entrai par curiosité dans les ateliers de nos élèves : je vous jure qu'il y a des peintres à l'Académie à qui ces enfants-là ne céderaient pas la médaille. Il faut voir ce qu'ils deviendront. Mais vous devriez bien conseiller à ces souverains avec lesquels vous avez l'honneur de correspondre, et qui ont à cœur la naissance et le progrès des beaux-arts dans leur empire, de fonder une école à Paris, d'où les élèves passeraient ensuite à une seconde école fondée à Rome. Ce moyen serait bien plus sûr que d'appeler des artistes étrangers, qui périssent, transplantés, comme des plantes exotiques dans des serres chaudes.

RESTOUT LE FILS.

149. LES PLAISIRS D'ANACRÉON[1].
150. DIOGÈNE DEMANDANT L'AUMONE A UNE STATUE.
151. UN SAINT BRUNO.

Voyez au Salon précédent[2] ce que je vous ai dit de ces trois morceaux, et n'en rabattez pas un mot. Il y a dans le morceau d'*Anacréon*, couleur, entente de lumières, vigueur et transparence. Le tout est d'un ton vrai et suave. Le corps, la gorge et les épaules de la courtisane sont de chair, et peints dans la pâte à pleines couleurs. Le corps d'Anacréon est bien modelé; le bras qui tient la coupe fin de touche, quoique défectueux de dessin. Les étoffes étendues sur ses genoux sont belles. La jambe droite, qui porte le pied en avant, sort du tableau. La cassolette et les vases, d'un faire recherché, sans attirer l'attention aux dépens des figures. Mais je persiste : l'Anacréon est un charretier ivre, tel qu'on en voit sortir sur les six heures du soir des tavernes du faubourg Saint-Marceau. La courtisane est une grenouille; si elle était debout à côté de l'Anacréon, son front n'atteindrait pas au creux de son estomac : c'est accoupler une Laponne avec un Patagon. Le site est tout à fait bizarre. Ah!

1. Tableau de 7 pieds 10 pouces de large sur 6 pieds 2 pouces de haut.
2. Article RESTOUT FILS à la fin du *Salon de 1765*.

monsieur Restout, que dirait votre père s'il revenait au monde et qu'il vît cela? Jusqu'à présent on ignorait que les pompons, les étoffes de Lyon à fleurs d'argent, les cirsaxas[1], fussent en usage chez les Grecs : où est le costume et la sévérité de l'art?

Votre *Diogène*[2] ressemble à un gueux qui tend la main de bonne foi; et puis il est sale de couleur.

Pour votre *Saint Bruno*, c'est un très-joli morceau, bien dessiné, bien posé, tout à fait intéressant d'expression, largement drapé, peint avec vigueur et liberté, bien éclairé, bien colorié; on le prendrait pour un petit Chardin, quand celui-ci faisait des figures. Que ne suivez-vous ce genre?

Quand on expose une tête seule, il faut qu'elle soit très-belle; et celle de ce chanteur de rue, de ce gueux ivre, demandait une exécution merveilleuse, pour en excuser le bas caractère. Moins le sujet d'une composition est important, moins il intéresse, moins il touche aux mœurs, plus il faut que le faire en soit précieux. Qui est-ce qui regarderait les Téniers, les Wouwermans, les Berghem, tous les tableaux de l'école flamande, la plupart de ces obscénités de l'école italienne, tous ces sujets empruntés de la fable, qui ne montrent que des natures méprisables, que des mœurs corrompues, si le talent ne rachetait le dégoût de la chose? Les originaux sont d'un prix infini; on ne fait nul cas des meilleures copies et c'est la difficulté de discerner les originaux des copies, qui a fait tomber en France les tableaux italiens. On ne dupe plus que les Anglais. Monsieur Baudouin, lisez ce paragraphe, et profitez-en.

Monsieur Restout, je reviens à vous. Que pensez-vous du contraste de cette tête ignoble d'Anacréon avec les vases précieux qui l'entourent et les riches étoffes qui le couvrent? Jetez un voile sur le reste de votre composition; ne montrez que cette tête, et dites-moi à qui elle appartient. Et votre *Diogène*, de bonne foi, lui voit-on le moindre trait qui indique l'esprit de son action? Où est l'ironie? où est la fierté cynique? Est-ce là cet homme dont Sénèque a dit que celui qui doute de sa félicité peut aussi douter de celle des dieux? Votre *Saint Bruno* est très-bien, je ne m'en dédis pas; mais n'y a-t-il point là de plagiat?

1. Étoffe des Indes, soie et coton, où il entre plus de coton que de soie. Nous avons suivi l'orthographe de l'*Encyclopédie ;* M. Littré écrit *sirsakas*.

2. Tableau de 3 pieds 6 pouces de haut sur 4 pieds 6 pouces de large.

Ce qui fâche, c'est que ces talents naissants, qui ont décoré notre Salon cette année, iront en s'éteignant; ce sont de prétendus maîtres qui auraient grand besoin de retourner à l'école sous des maîtres sévères qui les châtiassent.

JOLLAIN[1].

152. L'AMOUR ENCHAINÉ PAR LES GRACES[2].

Imaginez l'Amour assis sur une petite éminence, au milieu des trois Grâces accroupies; et ces Grâces n'en ayant ni dans leurs attitudes, ni dans leurs caractères, maussadement groupées, maussadement peintes; la tête de l'Amour si féminisée, qu'on s'y tromperait, même à jeun. Ni finesse, ni mouvement, ni esprit. Trois filles pas trop belles, pas trop jeunes, passant des guirlandes de fleurs autour des bras et des pieds d'un innocent qui les laisse faire. Ni verve, ni originalité, ni pensée, ni faire. Qu'est-ce donc que cela signifie? Rien. C'est barbouiller de la toile et perdre de la couleur.

153. BÉLISAIRE[3].

Ce n'est pas un tableau, quoi qu'en dise le livret, c'est une mauvaise ébauche. Cela est si gris, si blafard, qu'on a peine à discerner les figures, et que ma lorgnette de Passement, qui colore les objets, a manqué son effet sur ce tableau. Qu'est-ce que M. Jollain? C'est... c'est un mauvais peintre; c'est un sot, qui ne sait pas que celui qui tente la scène de Bélisaire s'impose la loi d'être sublime. Il faut que la chose dise plus que l'inscription, *date obolum Belisario*, et cela n'est pas aisé. A droite, presque au centre de la toile, Bélisaire assis. Du même côté, étendue à terre, sa fille, la tête penchée sur le bras de son père, qui lui serre la main. Au pied de Bélisaire, une levrette qui dort. Tout à fait à droite, le dos tourné à son époux et à sa fille, les yeux couverts de ses mains, et la tête posée contre un mur, la femme de Bélisaire. A gauche, sur le fond, un jeune

1. Jollain, élève de Pierre, était alors agréé. Il fut reçu académicien en 1773.
2. Tableau de 6 pieds de large sur 4 de haut.
3. Tableau de 5 pieds de large sur 4 de haut.

homme qui demande l'aumône dans le casque du général aveugle. Autour de ce jeune homme, des passagers, un soldat les bras étendus et le visage étonné, une femme qui délie sa bourse, quelques personnages qui conversent, parmi lesquels on en remarque un qui, le doigt posé sur sa bouche, semble recommander le silence aux autres. A gauche, un vestibule qui conduit à des bâtiments; à droite et sur le fond, des murs, une architecture; d'où l'on conjecture que la scène se passe dans la cour d'un château, et que cette composition, qui ne vaut pas les estampes de Gravelot, a été faite d'après une situation de l'ouvrage, très-médiocre et beaucoup trop vanté, de Marmontel.

Le Bélisaire est raide, ignoble et froid. La fille n'est pas mal de position et de caractère; mais, et cette fille, et la mère qui tourne le dos à la scène, sont prises du *Testament d'Eudamidas*, où elles sont sublimes, on n'a fait que les séparer. Toutes ces figures dispersées à droite ne disent rien, mais rien du tout. L'enfant qui demande l'aumône dans le casque est une idée commune, que l'artiste aurait rejetée s'il eût senti l'effet du casque que Van Dyck a posé au pied de Bélisaire. Que fait là ce chien qui dort? Quelle comparaison de l'étonnement de ce soldat et du morne silence du soldat de Van Dyck, qui, la tête penchée, les mains posées sur le pommeau de son épée, regarde et pense! Quelle différence encore dans le choix du local! Van Dyck fut bien un autre homme, lorsqu'il assit son héros sur une borne, le dos contre un arbre, son casque à ses pieds. C'est qu'avec du génie, il est presque impossible de faire un bon tableau d'après une situation romanesque, ou même une scène dramatique. Ces modèles ne sont pas assez voisins de Nature. Le tableau devient une imitation d'imitation.

Quand je vois des Jollain tenter ces sujets après un Van Dyck, un Salvator Rosa, je voudrais bien savoir ce qui se passe dans leurs têtes; car enfin, refaire Bélisaire après ces hommes sublimes, c'est refaire *Iphigénie* après Racine, *Mahomet* après Voltaire. Monsieur Jollain, cela n'est pas modeste. La composition, le dessin, l'expression générale, le caractère du principal personnage, le clair-obscur, la couleur, l'effet, sont, je crois, des parties sans lesquelles la peinture n'existe pas. Or, il n'y a rien de tout cela dans le tableau de Jollain. Ce tableau est donc nul. Ce Jollain m'a l'air d'un cousin de Cogé ou de Riballier.

Bélisaire, le pauvre Bélisaire ! Après avoir été chanté par Marmontel, proscrit par la Sorbonne[1], il ne lui manquait pour dernière disgrâce que d'être peint par Jollain.

154. UN ERMITE[2].

Je me le rappelle : il est froid, léché et mauvais. Mauvaises mains, mauvaises et lourdes draperies, barbe monotone, livre relié en parchemin, sans ton, sans illusion; tête faible de touche. C'est Jollain, toujours Jollain.

ÉTAT ACTUEL DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

Voyons maintenant quel est l'état actuel de notre École, et revenons un peu sur les peintres qui composent notre Académie.

Remarquez d'abord, mon ami, qu'il y a quelques savants, quelques érudits, et même quelques poëtes dans nos provinces : aucun peintre, aucun sculpteur. Ils sont tous dans la grande ville, le seul endroit du royaume où ils naissent et où ils soient employés.

Michel Van Loo, directeur de l'École. — Il a du dessin, de la couleur, de la sagesse et de la vérité. Il est excellent pour les grands tableaux de famille. Il fait les étoffes à merveille, et il y a de bons portraits de lui.

Hallé. — Pauvre homme.

Vien. — Sans contredit le premier peintre de l'École, pour le technique, s'entend. Pour l'idéal et la poésie, c'est autre chose. Il dessine, il colorie, il est sage, trop sage peut-être, mais il règne dans toutes ses compositions, un faire, une harmonie qui vous enchantent. *Sapit antiquum.* Il est, et pour les tableaux de chevalet, et pour la grande machine.

La Grenée. — Peintre froid, mais excellent dans les petits

1. Le *Bélisaire* de Marmontel a été censuré et condamné par la Sorbonne, en 1767. (Br.)
2. Tableau de 1 pied 6 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de large.

sujets. C'est comme le Guide. Ses petites compositions se payeront quelque jour au poids de l'or. Il dessine, il a de la couleur. Mais plus sa toile s'étend, plus son talent diminue.

Belle. — Belle n'est rien.

Bachelier. — Fut autrefois bon peintre de fleurs et d'animaux. Depuis qu'il s'est fait maître d'école, il n'est rien. Il y a, dans nos maisons royales, des tableaux d'animaux de cet artiste, peints avec beaucoup de vigueur.

Chardin. — Le plus grand magicien que nous ayons eu. Ses anciens petits tableaux sont déjà recherchés, comme s'il n'était plus. Excellent peintre de genre; mais il s'en va.

Vernet. — Homme excellent dans toutes les parties de la peinture; grand peintre de marine et de paysage.

Millet. — Nul.

Lundberg. — Nul.

Le Bel. — Nul.

Vénevault. — Nul.

Perroneau. — Fut quelque chose autrefois dans le pastel.

La Tour. — Excellent peintre en pastel. Grand magicien.

Roslin. — Assez bon portraitiste; mais il ne faut pas qu'il sorte de là.

Valade. — Rien.

Madame Vien. — A nommer à la place de Mlle Basseporte [1] au Jardin du Roi. Elle a de la couleur et de la vérité. Il y a de bonnes choses d'elle en fleurs et en animaux.

Machy. — Bon peintre de bâtiments et de ruines modernes.

Drouais. — C'est Drouais avec son élégance et sa craie.

Julliart. — Rien.

Voiriot. — Comme Julliart.

Doyen. — Le second dans la grande machine; mais je crains bien qu'il ne soit jamais le premier.

Casanove. — Bon, très-bon pour le paysage et les batailles.

Baudouin. — Notre ami Baudouin, peu de chose.

Roland de La Porte. — Pas sans mérite. Il y a quelques tableaux de fruits et d'animaux, qu'on n'est pas en droit de dédaigner.

1. Mlle Basseporte, élève de Robert, avait succédé à Aubriet comme dessinateur du Jardin du Roi. Elle ne mourut qu'en 1780, à quatre-vingts ans.

Bellengé. — Comme Roland.

Amand. — Je n'en ai jamais rien vu qui vaille.

Le Prince. — Fait beaucoup. Bien, c'est autre chose. Certes, il n'est pas sans talent; mais il faut attendre.

Guérin. — Rien.

Robert. — Excellent peintre de ruines antiques. Grand artiste.

Madame Therbouche. — Excellente, si elle avait en talent la dixième partie de ce qu'elle a en vanité. On ne saurait lui refuser de la couleur et de la chaleur. Tout contre le bien qu'elle aurait atteint, si elle eût été jeune et docile. Son talent n'est pas ordinaire pour une femme, et pour une femme qui s'est faite toute seule.

Parrocel. — Rien; moins que rien.

Brenet. — Annulé par l'indigence.

Loutherbourg. — Grand, très-grand artiste, presque en tout genre. Il a fait un chemin immense, et l'on ne sait jusqu'où il peut aller.

Boucher. — J'allais oublier celui-là. A peine laissera-t-il un nom; et il eût été le premier de tous, s'il eût voulu.

Deshays. — Mauvais.

Lépicié. — Pauvre artiste.

Fragonard. — Il a fait un très-beau tableau. En fera-t-il un second? Je n'en sais rien.

Monnet. — Rien.

Taraval. — Bon peintre, et dont le talent est à peu près ce qu'il sera. Il n'y aurait pas de mal qu'il fît quelques pas de plus.

Restout. — Il faut attendre. Peut-être quelque chose; peut-être rien.

Jollain. — Bien décidément rien.

Durameau. — J'ai la plus haute opinion de celui-là; il peut me tromper.

Ollivier. — A en juger par quelques petits morceaux que j'ai vus, il n'est pas sans talent.

Renou. — Serviteur à M. Renou.

Caresme. — Je me rappelle de mauvais tableaux et de très-bons dessins de celui-ci.

Beaufort. — Je ne le connais pas. Mauvais signe.

Comptez bien, mon ami; et vous trouverez encore une vingtaine d'hommes à talents. Je ne dis pas à grand talent; c'est plus qu'il n'y en a dans tout le reste de l'Europe.

Greuze. — Et Greuze donc, qui est certainement supérieur dans son genre; qui dessine, qui imagine, qui colorie, qui a le faire et l'idée.

Avec tout cela, je crois que l'École a beaucoup déchu et qu'elle décheoira davantage. Il n'y a presque plus aucune occasion de faire de grands tableaux. Le luxe et les mauvaises mœurs, qui distribuent les palais en petits réduits, anéantiront les beaux-arts. A l'exception de Vernet, qui a des ouvrages commandés pour plus de cent ans, le reste des grands artistes chôme.

Nota bene que dans la liste précédente, quand je dis qu'un artiste est excellent, c'est relativement à ses contemporains, à une ou deux exceptions près, qui ne valent pas la peine d'être désignées; et que quand je dis qu'il est mauvais, c'est relativement au titre d'académicien dont il est décoré; dans le vrai, il n'y en a aucun qui n'ait quelque talent, et en comparaison de qui un homme du monde qui peint par amusement ou par goût, un peintre du pont Notre-Dame, même un académicien de Saint-Luc, ne soit un barbouilleur.

Ce Parrocel que j'ai tant maltraité; ce Brenet sur lequel j'ai un peu exercé ma gaieté, obtiendraient peut-être de vous et de moi quelque éloge, si l'un, né chaud, bouillant, se chargeait d'une décoration ou de quelques-uns de ces ouvrages éphémères qui demandent beaucoup d'imagination et peu de faire; et l'autre, d'un sujet historique, si les besoins domestiques ne le pressaient point, et s'il n'entendait pas sans cesse à ses oreilles le cri de la misère, qui lui demande du pain, des jupons, un bonnet, des souliers.

Nous en sommes restés à Durameau, qui certes n'est pas un artiste sans talent et sans espérance. Il pourra nous consoler un jour de la perte d'un grand peintre, à moins que l'ennui du malaise et l'amour du gain ne le prennent.

An, hæc animos ærugo, et cura peculî
Quum semel imbuerit, speramus carmina fingi
Posse?

Horat. *de Art. poet.* v. 330 et seq.

L'amour du gain hâte le pinceau, et compte les heures; l'amour de la gloire arrête la main, et fait oublier les semaines.

DURAMEAU[1].

TABLEAUX.

155. LE TRIOMPHE DE LA JUSTICE[2].

On voit la Justice à droite, sur le fond. La lumière d'une gloire l'environne : elle a autour d'elle, plus sur le fond, la Prudence, la Concorde, la Force, la Charité, la Vigilance; elle tient ses balances d'une main, une couronne de l'autre, et s'avance assise sur un char traîné par des licornes fougueuses qui s'élancent vers la gauche. Le char roule, et écrase des monstres symboliques du méchant, du perturbateur de la société; la Fraude, qu'on reconnaît à son masque, et à qui l'étendard de la Révolte est tombé des mains, s'est saisie d'une des rênes du char. L'Envie et la Cruauté sont désignées par le serpent et le loup ; l'Envie est renversée la tête en bas et les pieds en l'air, et son serpent l'enveloppe dans ses circonvolutions. Elle est sur le devant, à gauche, aux pieds des licornes. Tout à fait du même côté, ses yeux hagards tournés sur la Justice, son loup au-dessous d'elle, un poignard à la main, la Cruauté est étendue sur des nuages qui la dérobent en partie. Toutes ces figures occupent la partie inférieure du tableau, et sont jetées de droite et de gauche, sur le devant, avec beaucoup de mouvement et de chaleur. Proche du char de la Justice, en devant, l'Innocence toute nue, les bras tendus et les regards tournés sur la Justice, la suit portée sur des nuages : elle a son mouton derrière elle.

L'effet général de ce tableau blesse les yeux. C'est un exemple de l'art de papilloter en grand. Les lumières y sont distribuées sans sagesse et sans harmonie. Ce sont ici et là comme des

1. Louis-Jean-Jacques Durameau était alors agréé. Il fut académicien en 1773. Il était né à Paris en 1733. Il mourut à Versailles, en 1796, où il était gardien des tableaux de la Couronne.

2. Tableau de 10 pieds 8 pouces de haut sur 14 de large. Il était destiné pour la chambre criminelle de Rouen.

éclairs qui blessent. Cependant cette composition n'est pas d'un enfant; il y a de la couleur, de la verve, même de la fougue. La Justice est raide; elle tient ses balances d'une manière apprêtée : on dirait qu'elle les montre. La position de ses bras est comme d'une danseuse de corde qui va faire le tour du cerceau; idée ridicule fortifiée par ce cercle verdâtre qu'elle tient de la main gauche, et dont l'artiste a voulu faire une couronne. L'Innocence, avec son long paquet de filasse jaune qui descend de sa tête en guise de cheveux, est maigre, pâle, sèche, fade, d'une expression de tête grimacière, pleureuse et désagréable. Qu'a-t-elle à redouter à côté de la Justice? Tout ce cortége d'êtres symboliques est trop monotone de lumière et de couleur, et ne chasse point la Justice en devant. Oh! la dégoûtante bête que ce mouton! Cette Envie, enveloppée du serpent et tombant la tête en bas et les pieds en l'air, est belle, hardie et bien dessinée. Les deux figures précédentes ne pèchent pas non plus par le dessin. La Cruauté, qu'on voit à gauche par le dos, est très-chaude de couleur. La scène entière est ordonnée d'enthousiasme. Tout y est bien d'action et de position; rien n'y manque que l'intelligence et le pinceau de Rubens, la magie de l'art, la distinction des plans, de la profondeur. Les licornes s'élancent bien; mais ce qui me déplaît surtout, c'est ce mélange d'hommes, de femmes, de dieux, de déesses, d'animaux, de loup, de mouton, de serpent, de licornes. Premièrement, parce qu'en général cela est froid et de peu d'intérêt. Secondement, parce que cela est toujours obscur et souvent inintelligible. Troisièmement, la ressource d'une tête pauvre et stérile; on fait de l'allégorie tant qu'on veut : rien n'est si facile à imaginer. Quatrièmement, parce qu'on ne sait que louer ou reprendre dans des êtres, dont il n'y a aucun modèle rigoureux subsistant en nature. Quoi donc! est-ce que ce sujet de l'Innocence implorant le secours de la Justice, n'était pas assez beau, assez simple, pour fournir à une scène intéressante et pathétique? Je donnerais tout ce fatras pour le seul incident du tableau d'un peintre ancien, où l'on voyait la Calomnie, les yeux hagards, s'avançant, une torche ardente à la main, et traînant par les cheveux l'Innocence sous la figure d'un jeune enfant éploré, qui portait ses regards et ses mains vers le ciel. Si j'avais eu à composer un tableau pour une chambre criminelle, espèce d'inquisition d'où le crime

intrépide, subtil, hardi, s'échappe quelquefois par les formes qui immolent d'autres fois l'innocence timide, effrayée, alarmée; au lieu d'inviter des hommes, devenus cruels par habitude, à redoubler de férocité par le spectacle hideux des monstres qu'ils ont à détruire, j'aurais feuilleté l'histoire; au défaut de l'histoire, j'aurais creusé mon imagination jusqu'à ce que j'en eusse tiré quelques traits capables de les inviter à la commisération, à la méfiance; à faire sentir la faiblesse de l'homme, l'atrocité des peines capitales, et le prix de la vie. Ah, mon ami! le témoignage de deux hommes suffit pour conduire sur un échafaud. Est-il donc si rare que deux méchants se concertent? que deux hommes de bien se trompent? N'y a-t-il aucun fait absurde, faux, quoique attesté par une foule de témoins non concertés? N'y a-t-il pas des circonstances où le fait seul dépose, et où il ne faut, pour ainsi dire, aucun témoin? N'y en a-t-il pas d'autres dont un très-grand nombre de dépositions ne peut contre-balancer l'invraisemblance? Le premier pas de la justice criminelle ne consisterait-il pas à décider sur la nature de l'action, du nombre de témoins nécessaires pour constater le coupable? Ce nombre ne doit-il pas être proportionné au temps, au lieu, au caractère du fait, au caractère de l'accusé, au caractère des accusateurs? N'en croirai-je pas Caton plus volontiers que la moitié du peuple romain? O Calas! malheureux Calas! tu vivrais honoré au centre de ta famille, si tu avais été jugé par ces règles; et tu as péri, et tu étais innocent, bien que tu fusses et que tu étais réputé coupable, et par tes juges, et par la multitude de tes compatriotes. O juges! je vous interpelle, et je vous demande si le témoignage d'une servante catholique, qui avait converti un des enfants de la maison, ne devait pas avoir plus de poids dans votre balance que tous les cris d'une populace aveugle et fanatique? O juges! je vous demande; ce père que vous accusez de la mort de son fils, croyait-il un Dieu? n'en croyait-il point? S'il n'en croyait point, il n'a pas tué son fils pour cause de religion; s'il en croyait un, au dernier moment il n'a pu attester ce Dieu qu'il croyait, de son innocence, et lui offrir sa vie en expiation des autres fautes qu'il avait commises. Cela n'est ni de l'homme qui croit, ni de l'homme qui ne croit rien, ni du fanatique, qui doit s'accuser lui-même de son crime et s'en glorifier; et ce peuple que vous écoutez, lorsqu'il se

trompe, lorsqu'il se laisse entraîner à sa fureur, à ses préventions, est-ce qu'il a toujours été ce qu'il doit être? O mon ami! la belle occasion que cet artiste a manquée, de montrer l'extravagante barbarie de la question! J'avoue toutefois que s'il fut jamais permis à la peinture d'employer l'allégorie, c'est dans un triomphe de la Justice, personnage allégorique ; à moins qu'on ne poussât la sévérité jusqu'à proscrire ces sortes de sujets, sévérité qui achèverait de restreindre les bornes de l'art, qui ne sont déjà que trop étroites; de nous priver d'une infinité de belles compositions à faire; et d'écarter nos yeux d'une multitude d'autres qui sont sorties de la main des plus grands maîtres; mais je prétends que celui qui se jette dans l'allégorie, s'impose la nécessité de trouver des idées si fortes, si neuves, si frappantes, si sublimes, que sans cette ressource, avec Pallas, Minerve, les Grâces, l'Amour, la Discorde, les Furies, tournées et retournées en cent façons diverses, on est froid, obscur, plat et commun. Et que m'importe que vous sachiez faire de la chair, du satin, du velours, comme Roslin? ordonner, dessiner, éclairer une scène, produire un effet pittoresque, comme Vien? Quand je vous aurai accordé ce mérite, tout sera dit : mais n'ai-je à louer que ces qualités dans Le Sueur, le Poussin, Raphaël et le Dominiquin?

Il en est de la peinture, ainsi que de la musique; vous possédez les règles de la composition; vous connaissez tous les accords et leurs renversements; les modulations s'enchaînent à votre gré sous vos doigts; vous avez l'art de lier, de rapprocher les cordes les plus disparates; vous produisez, quand il vous plaît, les effets d'harmonie les plus rares et les plus piquants. C'est beaucoup. Mais ces chants terribles ou voluptueux, qui, au moment même qu'ils étonnent ou charment mon oreille, portent au fond de mon cœur l'amour ou la terreur, dissolvent mes sens ou secouent mes entrailles, les savez-vous trouver? Qu'est-ce que le plus beau faire sans idée? le mérite d'un peintre. Qu'est-ce qu'une belle idée, sans le faire? le mérite d'un poëte. Ayez d'abord la pensée; et vous aurez du style après.

156. LE MARTYRE DE SAINT-CYR ET DE SAINTE JULITTE[1].

Au centre de la toile, au-dessus d'une estrade, d'où l'on peut descendre par quelques degrés, vers le côté gauche de la toile, sainte Julitte debout, entre les mains des bourreaux, dont un, plus sur le fond et la gauche, lui tient les mains serrées de liens; un second, placé derrière la Sainte, lui bat les épaules d'un faisceau de cordes; un troisième, à ses pieds, se penche vers les degrés, pour ramasser d'autres fouets, parmi des instruments de supplice. A gauche, sur les degrés, le cadavre de saint Cyr, les pieds vers le fond, la tête sur le devant. A gauche sur une espèce de tribune, le préteur ou juge, assis, le coude appuyé sur la balustrade, et la tête posée sur sa main. Derrière le préteur, des soldats de sa garde.

C'est comme au précédent : de la vigueur, du dessin; mais exemple de la mauvaise entente des lumières; défaut qui choque moins ici, parce que le morceau est moins fini. Les trois bourreaux sont bien caractérisés, bien dessinés; le premier est même très-hardi. Le préteur est mauvais, ignoble; il a l'air d'un quatrième bourreau. Le saint Cyr est un morceau de glaise verdâtre. La sainte Julitte est belle, bien dessinée, bien disposée, intéressante, physionomie douce, tranquille, résignée, beau caractère de tête, belles mains tremblantes, figure qui a du pathétique et de la grâce; mais point de couleur. Le tout est une belle ébauche, une belle préparation.

157. SAINT FRANÇOIS DE SALES AGONISANT, AU MOMENT OU IL REÇOIT L'EXTRÊME-ONCTION[2].

Tableau d'une belle et hardie composition; modèle à proposer à ceux qui ont des espaces ingrats, beaucoup de hauteur sur peu de largeur.

On voit le Saint sur son lit; on le voit de face, le chevet au fond de la toile, présentant la plante des pieds au spectateur,

1. Tableau de 10 pieds 5 pouces de haut sur 5 de large, destiné pour l'église des dames de Saint-Cyr, près Versailles.

2. Tableau de 10 pieds 5 pouces de haut sur 5 pieds de large, pour l'église des dames de Saint-Cyr, près Versailles.

et par conséquent tout en raccourci. Mais la figure entière est si naturelle, si vraie, le raccourci si juste, si bien pris, qu'entre un grand nombre de personnes qui m'ont loué ce tableau, je n'en ai pas trouvé une seule qui se soit aperçue de cette position, qui montre, sur une surface plane, le Saint dans toute sa longueur, toutes les parties de son corps également bien développées, la tête et l'expression du visage dans toute sa beauté. La partie supérieure de la figure est dans la demi-teinte. Le reste est éclairé. A droite du lit, sur une petite estrade de bois, la crosse, la tiare et l'étole. A gauche, deux prêtres, qui administrent l'extrême-onction. Celui qui est sur le devant touche de l'huile sainte les pieds du Saint moribond, qui sont découverts. Il est de la plus grande vérité de caractère. C'est un personnage réel. Il est grand, sans être exagéré. Il est beau, quoiqu'il ait le nez gros et les joues creuses et décharnées, parce qu'il a le caractère de son état, et l'expression de son ministère. On croit avoir vu cent prêtres qui ressemblaient à celui-là. C'est une des plus fortes preuves de la sottise des règles de convention, et du moyen d'intéresser, en se renfermant presque dans les bornes rigoureuses de la nature subsistante, choisie avec un peu de jugement. J'en dis autant de l'autre prêtre, qui est au-dessus de celui-ci, plus sur le fond, et qui récite la prière, le rituel à la main, tandis que son confrère administre. Il y a derrière ces deux principales figures, dont la position, les vêtements, les draperies, les plis sont si justes, qu'on ne songe pas à les vouloir autrement, un porte-dais, et quelques autres ecclésiastiques assistants, avec des cierges, des flambeaux et la croix. C'est la chose même. C'est la scène réelle du moment. Le Saint a la tête relevée sur son chevet, et les mains jointes sur sa poitrine. Cette tête est de toute beauté. Le Saint bien senti dans son lit, et les couvertures annoncent parfaitement le nu.

A cette composition, si vraie dans toutes ses parties, il n'a manqué, pour être la plus belle qu'il y eût au Salon, que d'être peinte; car elle ne l'est pas. C'est partout un même ton de couleur; un gris blanc à profusion; blanc dans les habits sacerdotaux; blanc dans les surplis et les aubes; blanc sale et fade dans les carnations; blanc dans les draps et la couverture; blanc de Tripoli, ou pierre à plâtre sur l'estrade; blanc soupe

de lait au bois de lit, l'estrade ou le parquet; blanc à la mitre. C'est une magnifique ébauche, une sublime préparation. Il fallait encore éviter la ressemblance trop forte des deux prêtres administrants, à moins que ce ne soient les deux frères, car ils ont cet air de famille qui choque, surtout dans une composition où il y a si peu de figures, lorsqu'elle n'est pas historique. Il fallait supprimer ce petit dais, qui a l'air d'un parasol chinois. Il fallait rendre la demi-teinte, où l'on a tenu la tête du Saint, peut-être un peu moins forte, parce qu'elle voile son expression.

Regardez bien ce tableau, monsieur de La Grenée; et lorsque je vous disais : Donnez de la profondeur à votre scène; réservez-vous, sur le devant, un grand espace de rivage; que ce soit sur cet espace que l'on présente à César la tête de Pompée[1]; qu'on voie d'un côté, un genou fléchi, l'esclave qui porte la tête; un peu plus sur le fond et vers la droite, Théodote, ses compagnons, sa fuite; autour, et par derrière, les vases, les étoffes, et les autres présents; à droite, le César entouré de ses principaux officiers; que le fond soit occupé par les deux barques et d'autres bâtiments, les uns arrivant d'Égypte, les autres de la suite de César; que ces barques forment une espèce d'amphithéâtre couvert des spectateurs de la scène; que les attitudes, les expressions, les actions de ces spectateurs soient variées en tant de manières qu'il vous plaira; que sur le bord de la barque la plus à gauche, il y ait, par exemple, une femme assise, les pieds pendants vers la mer, vue par le dos, la tête tournée, et allaitant son enfant; car tout cela se peut, puisque j'imagine votre toile devant moi, et que sur cette toile j'y vois la scène peinte comme je vous l'ordonnais ainsi, vous aviez tort de m'objecter les limites de votre espace. Rien ne vous empêchait de jeter d'une de ces barques à terre une planche qui eût marqué la descente. Vous auriez eu des groupes, des masses, du mouvement, de la variété, du silence, de l'intérêt, une vaste scène; votre composition n'aurait pas été décousue, maigre, petite et froide. Sans compter que ces barques, mises en perspective sur le fond, et ces spectateurs élevés en amphithéâtre sur ces barques, auraient ôté à votre toile une portion de cet espace en

1. Voyez l'article sur ce tableau, ci-dessus, p. 68.

hauteur qui reste vide; espace vide et nu, qui achève par comparaison de réduire vos figures à des marmousets. Et croyez-vous que la scène d'un agonisant, à qui l'on donne l'extrême-onction, fût plus facile à arranger que la vôtre? Si Durameau n'avait pas eu la hardiesse de placer la tête de son Saint au fond de sa composition, et ses pieds au bord de sa toile, il serait tombé dans le même défaut que vous. Mais, mon ami, y avez-vous jamais rien compris? Et quand vous voyez ce *Triomphe de la Justice* colorié avec tant de furie, croyez-vous que ce *Saint François de Sales*, ce *Saint Cyr*, ces deux esquisses froides, monotones et grises, soient du même artiste? Où avait-il ses yeux ce jour-là?

158. UNE SAINTE FAMILLE[1].

Composition libre, facile, vigoureuse et dans la manière heurtée. A droite, presque de profil, la Vierge assise sur une chaise, un oreiller de coutil sur ses genoux, et sur cet oreiller, vu par le dos, l'enfant Jésus emmaillotté, qu'elle embrasse de son bras gauche, et à qui elle présente de la main droite de la soupe avec une cuiller. Il y a devant elle une table ronde couverte d'une nappe, et sur cette table une assiette ou écuelle. Au côté opposé de la table, Joseph debout, le corps penché, tenant une grande soupière par les anses, la pose sur le milieu de la table. On voit derrière lui, sur le fond, la cheminée, l'âtre avec la lueur des charbons ardents. Sur la corniche de la cheminée, des pots, des tasses et autres vaisseaux de terre. Au bout de la table, à gauche sur le devant, une bouteille avec deux pains ronds; au mur de la droite, en haut, une espèce de garde-manger cintré où sont un panier, des légumes, des ustensiles domestiques. Cette chaumière est éclairée par une lampe suspendue au-dessus de la table.

D'abord je voudrais bien que l'artiste me dît pourquoi cette lampe, suspendue au fond de son tableau, éclaire fortement le devant et laisse le fond obscur. Cet effet de lumière est piquant. D'accord; mais est-il vrai? Il est certain que ce corps lumineux

1. Tableau de 1 pied 11 pouces de haut sur 2 pieds 3 pouces de large.

est plus près du fond que du devant. Il est certain encore que je suis plus près du devant que du fond. Le fond perdrait-il plus par la distance où j'en suis, qu'il ne gagnerait par le voisinage du corps lumineux? La lumière forte ne devrait-elle pas être sur le fond et sur le devant, plus forte sur le fond que sur le devant, et les côtés dans la demi-teinte? N'est-ce pas la loi des lumières divergentes? Est-ce bien encore là la teinte vraie des lumières artificielles? Je ne prononce pas; je m'enquiers. Dans un quart d'heure, ce serait une expérience faite, et je saurais à quoi m'en tenir. En attendant, je me rappelle très-bien avoir vu de l'obscurité où j'étais, des lieux éclairés par une lumière soit naturelle, soit artificielle éloignée; et je me rappelle tout aussi bien, que les objets voisins de la lumière étaient plus distincts pour moi que ceux qui me touchaient presque. Quoi qu'il en soit, le lieu du corps lumineux étant donné, il faut que l'art obéisse. Il n'en peut circonscrire, altérer ou changer la nature, la direction, les reflets, la dégradation ou l'éclat. Il ne faut pas traiter la lumière dont les rayons sont parallèles comme la lumière dont les rayons sont divergents. Il faut savoir qu'à quatre pieds, ceux-ci, seize fois plus rares, ou répandus sur un espace seize fois plus grand, doivent éclairer seize fois moins.

La Vierge est de très-beau caractère. L'impression générale de ce morceau est forte, et arrête surtout le connaisseur. Le Joseph est de tête, d'action, de mouvement, de vêtement, un bon vieux charpentier tout juste, sans presque d'autre exagération qu'un bon choix de nature; cependant on ne peut l'accuser d'être ignoble, mesquin ou petit. Les mœurs simples et utiles, le caractère de la vertu, de l'honnêteté, du bon sens, relèvent tout. Ce sont nos appartements, avec nos glaces, nos buffets, nos magots précieux, qui sont vils, petits, bas et sans vrai goût. J'ose vous l'avouer, il y a plus de grandeur réelle dans un arbre brisé, une étable, un vieillard, une chaumière, que dans un palais. Le palais me rappelle des tyrans, des dissolus, des fainéants, des esclaves; la chaumière, des hommes simples, justes, occupés et libres. Il y a sur le devant, à gauche, dans la demi-teinte, un vieux fauteuil à bras, faiblement peint, touché sans humeur. Sur ce fauteuil, un chat qui n'est un chat ni de près ni de loin. C'est une masse informe grisâtre, où l'on ne discerne ni pieds, ni tête, ni queue, ni oreilles. Si le genre

facile et heurté comporte des négligences, des incorrections, il ne comporte ni léché, ni faiblesse. Il est de verve et de fougue. La vigueur de certaines parties fait sortir d'une manière insupportable le faible des autres ; il les vaut mieux non faites que faibles. Le léché et le heurté sont deux opposés qui se repoussent. De près, on ne sait ce qu'on voit; tout semble gâché. De loin, tout a son effet, et paraît fini. Il faut être un graveur de la première force, pour graver d'après le genre heurté. Comme presque tout y est indécis de près, le graveur ne sait où prendre son trait. Au reste, ce tableau est très-bon ; il a été fait à Rome, et il y paraît. Si l'on chassait ce morceau du Salon, il en faudrait exclure bien d'autres. Ce Durameau est un homme. Voyez son *Saint François de Sales*; voyez *la Salpêtrerie*; et vous direz avec moi : Oui, c'est un homme. Ce qui doit inquiéter sur son compte, c'est qu'il a beaucoup encore à acquérir, et qu'il est d'expérience que nos artistes, transportés d'Italie, perdent d'année en année. Mon avis serait donc qu'on renvoyât Durameau à Rome, jusqu'à ce que son style fût tellement arrêté, qu'il pût s'éloigner des grands modèles sans conséquence. Nos élèves restent trois ans à la pension de Paris. C'est assez. De la pension, ils passent à l'école de Rome, où on ne les garde que quatre ans. C'est trop peu. Il faudrait les entretenir là d'ouvrages qu'on leur payerait, et sur le prix desquels on retiendrait de quoi les garder et les entretenir trois ou quatre années de plus, sans que ce long séjour empêchât le même nombre d'élèves d'aller d'ici en Italie. Je trouve aussi l'objet de ces sortes d'institutions trop limité, un petit esprit de bienfaisance étroite dans les fondateurs. Il serait mieux qu'il n'y eût aucune distinction d'étrangers et de regnicoles, et qu'un Anglais pût venir à Paris étudier devant notre modèle, disputer la médaille, la gagner, entrer à la pension, et passer à notre École française de Rome.

159. LE PORTRAIT DE BRIDAN, SCULPTEUR DU ROI.

Je ne me le remets pas; mais on dit qu'il est très-beau, bien dessiné, bien ressenti, fait d'humeur, d'une bonne couleur, d'un style large et mâle. On sent qu'il n'est pas d'un portraitiste. Il n'est pas léché, propre et neuf comme ceux de ces messieurs; mais il y a plus de verve; il est plus ragoûtant,

plus pittoresque, mieux torché. A l'égard de la ressemblance, on l'assure parfaite.

160. DEUX TÊTES D'ENFANTS[1].

Même éloge. Toutes deux très-belles, et peintes dans le goût de Rubens; bonne couleur, bien dessinées, et d'une belle manière.

161. UN PETIT JOUEUR DE BASSON.

Je l'ai vu. Cela n'est absolument que poché; mais charmant, expressif et plein de vie. Cependant couvrez l'instrument; et vous jugerez que c'est un fumeur. C'est un défaut.

162. LA DORMEUSE QUI TIENT SON CHAT.

Médiocre. Tête de femme sans grâce. Petit chat faiblement touché. Cette femme dort bien, pourtant. Mais où est l'intérêt d'une pareille composition? Si la femme était belle, je m'amuserais à la considérer dans son sommeil. Qu'elle le soit donc! Qu'une exécution merveilleuse rachète la pauvreté du sujet. Pour peu que le faire pèche, le morceau est maussade.

163. UNE TÊTE DE VIEILLARD.

Ce vieillard est embéguiné d'une culotte. Je n'en fais nul cas; cela est gâcheux, vaporeux, vermoulu comme une pierre qui se détruit. Pour mieux m'entendre, il faudrait que j'eusse là un *Portrait de Louis*, peint par Chardin. On dirait d'un amas de petits flocons de laine teinte, et artistement appliqués les uns à côté des autres, sans lien; en sorte que, quand le portrait est debout, on est surpris que l'amas reste, que les molécules coloriées ne se détachent pas, et que la toile ne reste pas nue. La couleur est vigoureuse, les passages bien variés, bien vrais; mais il n'y a nulle solidité; ce sont des têtes à fondre au soleil comme de la neige. Je serais effrayé si je voyais à un homme de pareilles joues. Je n'aime pas qu'on fasse

1. Ces deux tableaux et le précédent faisaient partie du cabinet de M. Massé, peintre du roi et garde des tableaux de Sa Majesté.

épais, mat, compacte, comme quelquefois La Grenée; mais je veux que des chairs tiennent, et qu'on ne fasse pas rare, mou, cotonneux, neigeux comme cela.

Voilà-t-il pas que je me rappelle ce portrait de Bridan; il y a une extrême vérité, et des détails qui ne permettent pas de douter de la ressemblance; mais j'oserai demander si c'est là de la chair; et pour vous montrer combien je suis de bonne foi, c'est que, si l'on me soutient qu'il y a de la finesse dans la tête de la *Dormeuse*, et que la tête du *Vieillard* est d'un beau faire, d'un bon caractère, barbe légère et mieux coloriée qu'il ne lui appartient, je ne disputerai pas.

DESSINS.

164. UNE SALPÊTRERIE [1].

Cette salpêtrerie, avec ses cuves, ses bassins, ses fourneaux et ses fabriques, est une chose excellente; tous ces objets sont vers la gauche. Du même côté, sur le devant, deux ouvriers occupés à verser la lessive d'une chaudière dans une bassine. Sur un massif de pierre, à droite, au-dessus des fourneaux, ouvriers qui conduisent la cuisson. Puis, un assemblage de poutres bien pittoresque occupant le haut du dessin. Le tout éclairé d'une lumière vaporeuse et chaude, dont l'effet est on ne saurait plus piquant.

165. CHUTE DES ANGES REBELLES.

Diables symétriquement enlacés : c'est le pendant de l'omelette de chérubins de Fragonard. On dirait qu'ils se sont donné le mot pour s'agencer ainsi, et que c'est une chute pour rire; et puis ces diables sont de mauvais goût, insupportables de figures et de caractère. Ils forment une guirlande ovale, dont l'intérieur est vide. Nulle masse d'ombre ni de lumière. La qualité principale d'un sujet pareil serait un désordre effrayant; et il n'y en a point. Fausse chaleur. Mauvaise chose.

1. Dessin à gouache.

166. ESQUISSE D'UNE BATAILLE.

Je n'en dirai pas autant de celui-ci. C'est un beau, très-beau dessin, plein de véritable grandeur, de chaleur et d'effet. Tout m'en plaît, et cette mêlée de soldats perdus dans la fumée, la poussière et la demi-teinte, et ces deux cavaliers qui, massant superbement sur le devant, s'élancent à toutes jambes, et foulent aux pieds de leurs chevaux parallèles et les morts et les mourants; et cette troupe de combattants renfermés dans cette tour roulante, et les animaux qui traînent la tour, et les hommes tués, renversés, écrasés sous les roues, et les chevaux abattus. Mais où est celui qui poussera cela?

167. TÊTE D'ENFANT VUE DE PROFIL. — TÊTE D'ENFANT VUE DE FACE.

Je crois que c'est de ces deux têtes-là dont j'ai dit un mot plus haut, parmi les tableaux.

Ce sont deux belles choses. Le premier enfant est sérieux, attentif. Il a les yeux baissés, attachés sur quelque chose. Il vit, il pense; et puis il faut voir comme ses cheveux sont arrangés et torchés. Si cette esquisse m'appartenait, je ne permettrais jamais à l'artiste de l'achever.

Le second est peint avec plus de vigueur et de verve encore. Il est plein de chaleur. Sur le sommet de sa tête, ses cheveux sont partagés en deux tresses relevées de la gauche; le reste est en désordre. J'en aime moins l'expression que du précédent. Il regarde, et puis c'est tout. Mais le faire en est incomparablement plus libre, plus fougueux, plus hardi, plus chaud et plus beau. Plus de sagesse dans l'un, plus d'enthousiasme dans l'autre. Ce sont deux tours de cervelle, deux moments de génie tout à fait opposés. Les artistes préféreront le second; et ils auront raison. Moi, j'aime mieux le premier.

167. AUTRE ESQUISSE.

Je ne sais ce que c'est, à moins que ce ne soit cet homme debout qui fait une vilaine petite grimace hideuse, comme s'il éventait au loin quelque odeur déplaisante.

167. FIGURE ACADÉMIQUE.

Homme nu à demi-couché sur une espèce de sopha, dont le dossier est relevé. On le voit de face. Sa jambe droite est croisée sur la gauche; et sa main droite posée sur sa jambe. Il est appuyé du coude sur le sopha. Sa main embrasse son menton et soutient sa tête. Cela est savant de détails, contours bien sûrs, dessiné large, à ce que croit l'artiste; c'est plutôt dessiné gros. Grosses formes. Cela me rappelle un fait qu'on lit dans Macrobe, et qui revient très-bien ici. Il rapporte que le pantomime Hylas, dansant, un jour, un cantique dont le refrain était : « Le grand Agamemnon! » rendit la chose par les gestes d'une personne qui mesurait une grande taille, et que le pantomime Pylade, qui était présent au spectacle, lui cria : « Tu le fais haut, et non pas grand[1]. » L'application est facile. Du reste, grande économie de crayon, regards farouches, sourcils froncés, caractère d'indignation très-propre à passer dans une composition historique.

167. ESQUISSE D'UNE FEMME ASSISE, QUI TIENT SON PETIT ENFANT SUR SES GENOUX.

Ce n'est rien, et c'est beaucoup, comme de toutes les esquisses. Je vous renverrai souvent à la fille de la rue Fromenteau[2]. Cette femme promet un beau caractère de tête. Sa position est naturelle. Elle regarde son gros joufflu d'enfant avec une complaisance vraiment maternelle. L'enfant dort sur les genoux de sa mère, et dort bien. Une mauvaise esquisse n'engendra jamais qu'un mauvais tableau; une bonne esquisse n'en engendra pas toujours un bon. Une bonne esquisse peut être la production d'un jeune homme plein de verve et de feu, que rien ne captive, qui s'abandonne à sa fougue. Un bon tableau n'est jamais que l'œuvre d'un maître qui a beaucoup réfléchi, médité, travaillé. C'est le génie qui fait la bonne esquisse, et le génie ne se donne pas. C'est le temps, la patience et le travail qui donnent le beau faire, et le faire peut s'acqué-

1. Macrob. *Saturnal.*, lib. II, cap. VII.
2. C'est-à-dire à l'anecdote sur les esquisses.

rir. Lorsque nous voyons les esquisses d'un grand maître, nous regrettons la main qui a défailli au milieu d'un si beau projet.

Et M. le chevalier Pierre, que j'avais oublié dans la liste de nos artistes. Vous allez croire, mon ami, que je vous l'avais réservé exprès pour nos menus plaisirs. Il n'en est rien. A juger Pierre par les premiers tableaux qu'il a faits au retour d'Italie, et par sa galerie de Saint-Cloud, mais surtout par sa coupole de Saint-Roch, c'est un grand peintre. Il dessine bien, mais sèchement; il ordonne assez bien une composition; et certes il ne manque pas de couleur.

OLIVIER[1].

168. LE MASSACRE DES INNOCENTS[2].

Ce tableau, placé très-haut, et composé d'un grand nombre de figures, se voyait difficilement. Je demandai à Boucher ce que c'était. « Hélas! me dit-il, c'est un massacre. » Ce mot aurait suffi pour arrêter ma curiosité; mais il me parut que c'était un exemple rare de la différence du fracas et de l'action, de l'intention du peintre et de son exécution, de la contradiction du mouvement et de l'expression. Cela va devenir plus clair. Si les termes propres me manquent, les choses y suppléeront. Une femme a ses enfants égorgés à ses pieds, et elle est assise, tranquille dans la position et avec le caractère d'une vierge qui médite sur les événements de la vie. Une autre femme veut arracher les yeux à un soldat. Cachez la tête du soldat, et vous croirez qu'on le caresse. Cachez la tête de la femme, et découvrez celle du soldat, vous ne verrez plus à celle-ci que la douleur et la résignation immobile d'un malade entre les mains d'un oculiste qui lui fait une opération chirurgicale. Un meurtrier tient suspendu par un pied l'enfant d'une mère, et cette femme tend son tablier pour le recevoir, précisément comme un chou qu'on lui mettrait dans son giron. Ici, une

1. Michel-Barthélemy Olivier (le livret écrit Ollivier), né à Marseille en 1712, mort en 1784, à Paris, était alors agréé. Il eut le titre de peintre du prince de Conti.

2. Tableau de 7 pieds de haut sur 10 de large.

mère, renversée à terre, sur le sein de laquelle un soldat écrase du pied son enfant, le regarde faire sans s'émouvoir, sans jeter un cri. Là un cheval cabré se précipite sur une autre femme, menace de la fouler elle et ses enfants, et cette femme lui oppose ses mains au poitrail si mollement, que, si l'on ne voyait que cette figure, on jurerait qu'elle colle une image sur une muraille. C'est que le reste est ainsi, et qu'il n'en faut rien rabattre. Tumulte aux yeux, repos à l'âme. Rien d'exécuté comme Nature l'inspire; scènes atroces et personnages de sang-froid. Et puis Olivier a cru qu'il n'y avait qu'à tuer, tuer, tuer des enfants; et il ne s'est pas douté qu'un de ces enfants, qui conserverait la vie par quelque instinct de la tendresse maternelle, me toucherait plus qu'un cent qu'on aurait tués. Ce sont les incidents singuliers et pathétiques qu'entraîne une pareille scène, qu'il faut savoir imaginer. C'est l'art de montrer la fureur et d'exciter la compassion, qu'il faut avoir. Les enfants ne font ici que les seconds rôles. Ce sont les pères et les mères qui doivent faire les premiers. Tout cela ne vaut pas ce soldat de Le Brun, je crois, qui, d'une main, arrache un enfant à sa mère, en poignarde un autre de l'autre main, et en tient des dents un troisième suspendu par sa chemise. On voit à droite la façade d'un péristyle, et dans les entre-colonnements une foule de petites figures agitées qu'on ne distingue pas. Le massacre s'exécute sur une place publique, au centre de laquelle, sur un piédestal, une figure qui semble ordonner de la main. Et le faire? comme d'une estampe précieusement enluminée. Si ce peintre avait placé son tableau entre celui de Rubens et celui de Le Brun, je crois que nous ne l'aurions pas vu.

169. UN PORTRAIT. — UNE FEMME SAVANTE.

Tous les deux bien coloriés, quoique un peu roussâtres. Vérités dans les étoffes. Détails bien ressentis. Incorrection de dessin, quoique ensemble. Plus on regarde ces deux petits tableaux, plus on les aime, parce qu'il y a de la simplicité et du naturel. Ils sont peints, ainsi que le suivant, dans la manière de Wouvermans.

170. UNE FAMILLE ESPAGNOLE[1].

Les têtes du père et de la mère sont d'ivoire. Ici, les figures pèchent par le dessin, mais ne sont pas ensemble. La naïade, qu'on a placée au bord d'un bassin, est sèche comme de la porcelaine. La couleur locale est charmante partout. Les robes sont de vrai satin. Le vêtement du père fait bien la soie. Le petit enfant, placé devant ses parents, est à ravir; Wouwermans ne l'aurait pas peint plus fin de couleur, ni plus spirituel de touche. Il est bien posé. La lumière dégrade à merveille sur lui. Cette figure est un effort de l'art. Il y a, à droite, une petite forêt tout à fait précieuse. L'air circule entre les arbres; et l'œil voit loin au travers. Il y a, à gauche, un escalier où les enfants jouent. Ces enfants et le perron, sont à plusieurs toises d'enfoncement, ce qui se fait admirer. Le ciel est bien d'accord avec le tout; il est colorié, vigoureux et fuyant. L'eau, qui est à gauche, sur le devant, n'a jamais été mieux imitée par personne, ni le fluide, ni l'herbe qui en sort. La naïade, statue mauvaise d'exécution, fait bien pour l'ordonnance, et se peint avec vérité dans le fond de l'eau.

Le livret annonce d'Olivier d'autres ouvrages[2] que je n'ai pas vus.

RENOU[3].

172. JÉSUS-CHRIST, A L'AGE DE DOUZE ANS, CONVERSANT AVEC LES DOCTEURS DE LA LOI[4].

C'est un mauvais tableau, qui sent le bon temps et la bonne école. C'est d'un mauvais artiste, qui en a connu de meilleurs que lui. Il est permis à un grand maître d'oublier quelquefois qu'il y a des couleurs amies. Chardin jettera pêle-mêle des objets rouges, noirs, blancs; mais ces tours de force-là, il faut que M. Renou les lui laisse faire.

1. Ovale de 16 pouces sur 14.
2. C'étaient des portraits.
3. Antoine Renou, né à Paris en 1731, mort en 1806, élève de Vien et de Pierre, peintre du roi de Pologne, était agréé depuis 1766. Il ne fut académicien qu'en 1781, et devint secrétaire perpétuel.
4. Tableau de 9 pieds de haut sur 6 pieds 6 pouces de large; pour l'église du collége de Louis le Grand.

Le jeune enfant occupe le centre de la toile. Il est debout. Il a le regard et la main droite tournés vers le ciel. Il a bien l'air d'un petit enthousiaste, à qui ses parents ont tant répété de fois qu'il était charmant, qu'il avait de l'esprit comme un ange, et qu'en vérité, il était le messie, le sauveur de sa nation, qu'il n'en doute pas. A droite, deux Pharisiens l'écoutent debout. On voit toute la figure de l'un, on ne voit que la tête de l'autre entre le premier et la colonne du temple qui termine le tableau de ce côté. Il y a, au pied de cette colonne, deux autres pharisiens à terre, l'un prêtant l'oreille, et l'autre vérifiant dans le livre saint les citations du petit quaker. A gauche, un groupe de prêtres assis, et au-dessus de ceux-ci, sur le fond, une femme, peut-être Anne, la diseuse de bonne aventure, avec un pharisien debout.

Cela a l'air d'un tableau qu'on a suspendu dans une cheminée, pour le rendre ancien. Le style en est gothique et pauvre. Les figures courtes. Celles du devant rabougries. Il est malproprement peint. L'enfant-Jésus est blafard, a la tête plate. Les mains et les pieds n'y sont nullement dessinés. Effet médiocre. Lumières sur l'enfant, trop faibles. Point de plans, point de dégradation, point d'air entre les figures. Noir, sale et discordant pour être vigoureux. Voyez ces prêtres, ils semblent affaissés sous le poids de leurs lourds vêtements. S'ils ont du caractère, il est ignoble. Ce vieux Pharisien noir, à droite, a été peint avec du charbon pilé. J'en dis autant de ces autres prêtres enfumés sur le fond. Tout cela sont des mines grotesques, ramassées dans l'*Éloge de la Folie* d'Érasme et les figures de Holbein. Ce morceau serait le supplice de celui qui aurait bien présent à l'imagination le style noble et grand des Raphaël, des Poussin, des Carraches, et d'autres. C'est une charge judaïque.

Et puis, le défaut d'harmonie. C'est un texte auquel je reviens souvent, tantôt en peinture, tantôt en littérature. Rien ne la supplée, et son charme pallie une infinité de défauts. Avez-vous vu quelquefois des tableaux du Napolitain Solimène [1] ?

1. Francesco Solimena était mort en 1747. Diderot n'a pu le juger que sur de fort rares échantillons, la plus grande partie de ses œuvres et les plus importantes étant restées en Italie. Il n'y a que deux tableaux de lui au Louvre, provenant de la collection de Louis XVI.

Il est plein d'invention, de chaleur, d'expression et de verve. Il trouve les plus beaux caractères de tête. Sa scène est pleine de mouvement; mais il est sec, il est dur, il est discord; et je ne me soucierais pas de posséder un de ses tableaux. Je sens que la vue continuelle m'en chagrinerait. Quand la versification est harmonieuse, qui est-ce qui chicane la pensée? qui est-ce qui s'aperçoit que les scènes sont exsangues? Le nombre de la poésie relève une pensée commune. Si Boileau avait raison de dire :

> La plus belle pensée
> Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée.
>
> *Art poétique*, chant Ier, v. 111, 112.

jugez d'un chant sous lequel l'harmonie serait raboteuse et dure, d'un tableau qui pèche par l'accord des couleurs et l'entente des ombres et des lumières. Quelque vigueur qu'il y ait d'ailleurs, cela sent toujours l'écolier. Le scrupule des Anciens là-dessus est inconcevable; et ce *Panégyrique* [1], si vanté, de l'abbé Séguy, ce morceau, qui lui a ouvert la porte de notre Académie, aurait fait fuir tout un auditoire de Romains ou d'Athéniens. Lorsque Denys d'Halicarnasse [2] me tomba pour la première fois dans les mains, j'étais bien jeune; j'avoue que ce grand homme, ce rhéteur d'un goût si exquis, me parut un insensé. J'ai bien changé d'avis depuis ce temps-là; l'oreille de notre ami D'Alembert est restée la même. J'en demande pardon à Marmontel; mais je n'ai pu lire Lucain. Lorsque ce poëte fait dire à un soldat de César :

> Rheni mediis in fluctibus amnis
> Dux erat; hic, socius. Facinus quos inquinat, æquat.
>
> A. Lucan. *Phars.* lib. V, v. 289, 290.

« Au milieu des flots du Rhin, c'était mon général; ici, c'est mon camarade. Le crime rend égaux ceux qu'il associe. » En dépit de la sublimité de l'idée, à ce sifflement aigu de syllabes

1. Le *Panégyrique de Saint-Louis*, prononcé par l'abbé Séguy en 1729, devant l'Académie.

2. Diderot veut parler ici, non des *Antiquités romaines* de cet auteur, mais de son excellent traité *de l'arrangement des mots*. V. ce qu'il en dit à l'article Encyclopédie, dans le *Dictionnaire encyclopédique*. (N.)

Rheni mediis in fluctibus amnis[1], à ce rauque croassement de grenouilles, *quos inquinat, æquat,* je me bouche les oreilles et je jette le livre. Ceux qui ignorent les sensations que l'harmonie porte à l'âme, diront que j'ai plus d'oreille que de jugement. Ils seront plaisants, mais j'ouvrirai l'Énéide, et pour réponse à leur mot, je lirai :

O terque quaterque beati,
Queis ante ora patrum, Trojæ sub mœnibus altis,
Contigit oppetere!

VIRGIL. *Æneid.* lib. I, v. 94.

Je porterai à leur organe le son de l'harmonie.

Ambrosiæque comæ divinum vertice odorem
Spiravêre; pedes vestis defluxit ad imos,
Et vera incessu patuit Dea.

VIRGIL. *Æneid.* lib. I, v. 403 et seq.

O mon ami! la belle occasion de se fourvoyer, et de demander aux poëtes italiens, si, avec leurs sourcils d'ébène, leurs yeux tendres et bleus, les lys du visage, l'albâtre de la gorge, le corail des lèvres, l'émail éclatant des dents, ces amours nichés en cent endroits d'une figure, on donnera jamais une aussi grande idée de la beauté? Le vrai goût s'attache à un ou deux caractères, et abandonne le reste à l'imagination. Les détails sont petits, ingénieux et puérils. C'est lorsque Armide s'avance noblement au milieu des rangs de l'armée de Godefroy, et que les généraux commencent à se regarder avec des yeux jaloux, qu'Armide est belle. C'est lorsque Hélène passe devant les vieillards troyens, et qu'ils se récrient, qu'Hélène est belle. Et c'est lorsque l'Arioste me décrit Angélique, je crois[2], depuis le sommet de sa tête jusqu'à l'extrémité de son pied, que malgré la grâce, la facilité, la molle élégance de sa poésie, Angélique

1. Comme Diderot cite ici de mémoire, sa critique porte à faux pour le premier vers; elle est juste pour le second. Il y a dans Lucain :

Rheni mihi Cæsar in undis, etc. (N.)

2. Diderot avait raison de douter, car en effet ce n'est point Angélique, c'est Alcine que l'Arioste décrit un peu longuement, il est vrai, et avec trop de détails, mais en vers dont le nombre et l'harmonie charment une oreille sensible et exercée, et font sinon oublier, au moins pardonner le défaut que Diderot critique ici avec autant de justesse que de goût. (N.)

n'est pas belle. Il me montre tout; il ne me laisse rien à faire. Il me fatigue, il m'impatiente. Si une figure marche, peignez-moi son port et sa légèreté : je me charge du reste. Si elle est penchée, parlez-moi de ses bras seulement et de ses épaules : je me charge du reste. Si vous faites quelque chose de plus, vous confondez les genres; vous cessez d'être poëte, vous devenez peintre ou sculpteur. Je sens vos détails, et je perds l'ensemble, qu'un seul trait, tel que le *vera incessu* de Virgile, m'aurait montré.

Dans le combat où le fils d'Anchise est renversé de son char, et Vénus, sa mère, blessée par le terrible Diomède, le vieux poëte, où l'on trouve des modèles de tous les genres de beauté, dit qu'au-dessus du voile que la déesse tenait interposé entre le héros grec et son fils, on voyait sa tête divine et ses beaux bras, et je peins le reste de la figure.

Tentez, dans le poëme galant, folâtre ou burlesque, ces descriptions détaillées; j'y consens. Ailleurs, elles seront puériles et de mauvais goût.

Je suppose qu'en commençant la longue et minutieuse description de sa figure, le poëte en ait l'ensemble dans sa tête: comment me fera-t-il passer cet ensemble? S'il me parle des cheveux, je les vois; s'il me parle du front, je le vois, mais ce front ne va plus avec ces cheveux que j'ai vus. S'il me parle des sourcils, du nez, de la bouche, des joues, du menton, du cou, de la gorge, je les vois; mais chacune de ces parties qui me sont successivement indiquées, ne s'accordant plus avec l'ensemble des précédentes, il me force, soit à n'avoir dans mon imagination qu'une figure incorrecte, soit à retoucher ma figure à chaque nouveau trait qu'il m'annonce.

Un trait seul, un grand trait; abandonnez le reste à mon imagination. Voilà le vrai goût, voilà le grand goût.

Ovide l'a quelquefois. Il dit de la déesse des mers :

Nec brachia longo
Margine terrarum porrexerat Amphitrite.

Ovid. *Metamorph.* lib. I, v. 13, 14.

Quelle image! quels bras! quel prodigieux mouvement! quelle terrible étendue! quelle figure! L'imagination, qui ne connaît presque point de limites, la saisit à peine. Elle conçoit

moins encore cette énorme Amphitrite, que cette Discorde dont les pieds étaient sur la terre, et dont la tête allait se cacher dans les cieux. Voilà le prestige du rhythme et de l'harmonie.

Malgré ma prédilection pour le poëte grec, l'Amphitrite du poëte latin me paraît plus grande encore que sa Discorde, dont le grand critique ancien a dit qu'elle était moins la mesure de la déesse que celle de l'élévation du poëte. Homère ne me donne que la hauteur de sa figure ; il me laisse la liberté de la voir si menue qu'il me plaira. La terre et les cieux ne sont que deux points qui marquent les extrémités d'un grand intervalle. Si la grandeur du pied ou la grosseur de la tête m'avait été donnée, aussitôt j'aurais achevé la figure d'après les règles de proportions connues ; mais le poëte ne m'indique que les deux bouts de son colosse ; et leur distance est la seule chose que mon imagination saisisse. Quand il aurait ajouté que ses deux bras allaient toucher aux deux extrémités de l'horizon, aux deux endroits opposés où le ciel confine avec la terre, il n'aurait presque rien fait de plus. Pour donner une forme à ces bras, pour les voir énormes, il eût fallu déterminer la portion du ciel qu'ils me dérobaient ; par exemple, la voie lactée. Alors j'aurais eu un module ; d'après ce module, mon imagination confondue aurait inutilement cherché à achever la figure, et je me serais écrié : « Quel épouvantable colosse ; » et c'est précisément ce qu'a fait Ovide. Il me donne la mesure des deux bras de son Amphitrite, par l'immensité des rivages qu'ils embrassent ; et, ces deux bras une fois imaginés, d'après ce module, d'après le rhythme énorme du poëte, d'après le cheminer de ce *longo margine terrarum*, ce *porrexerat* qui ne finit point, cet emphatique et majestueux spondaïque *Amphitrite*, sur lequel je me repose, le reste de l'image s'étend au delà de la capacité de ma tête.

Je dirai donc aux poëtes : Ma tête, mon imagination ne peuvent embrasser qu'une certaine étendue, au delà de laquelle l'objet se déforme et m'échappe. Épuisez donc toute leur force sur une partie, en la déterminant par un module énorme ; et soyez sûr que le tout en deviendra incommensurable, infini. Qui est-ce qui imaginera la grandeur d'Apollon, qui enjambe de montagne en montagne? la force de Neptune, qui secoue l'Etna, et dont le trident entr'ouvre la terre jusqu'au centre, et montre

la rive désolée du Styx? la puissance de Jupiter, qui ébranle l'Olympe du seul mouvement de ses noirs sourcils? Une action énorme de la figure entière produira le même effet que l'énormité d'une de ses parties.

Certainement le rhythme ne contribue pas médiocrement à l'exagération, comme on le sentira dans le *monstrum horrendum, informe, ingens* de Virgile, et surtout dans la désinence longue et vague d'*ingens*. Que le poëte eût dit simplement au lieu d'*Amphitrite*, la déesse de la mer, au lieu de *porrexerat*, avait jeté; au lieu de ses longs bras, *ses bras;* au lieu de *longo margine terrarum*, autour de la terre; qu'en se servant des mêmes expressions, il les eût placées dans un ordre différent; plus d'images; rien qui parlât à l'imagination; nul effet.

Mais si l'effet tient au choix et à l'ordre des mots, il tient aussi au choix des syllabes. Indépendamment de tout module, les sons pleins et vigoureux des mots *brachia, longo, margine, terrarum, porrexerat, Amphitrite*, ne laissaient pas à l'imagination la liberté de donner à Amphitrite des bras maigres et menus. Il ne faut pas une si grande ouverture de bouche pour désigner une chose exiguë. La nature des sons augmente ou affaiblit l'image; leur quantité la resserre ou l'étend. Quelle n'est point la puissance du rhythme, de l'harmonie et des sons!

Homère a dit : « Autant l'œil mesure d'espace dans le vague des airs, autant les célestes coursiers en franchissent d'un saut; » et c'est moins la force de la comparaison, que la rapidité des syllabes en *franchissent d'un saut*, qui excite en moi l'idée de la célérité des coursiers.

Lucrèce a dit que les mortels opprimés gémissaient sous l'aspect menaçant de la religion.

Quæ caput a cœli regionibus ostendebat.

LUCRET. CARI, *De Rerum Nat.* lib. I, v. 65.

Changez le vers spondaïque en un vers ordinaire; rétrécissez le lieu de la scène, en substituant à *regionibus* une expression petite et légère; au lieu de *ostendebat*, qui étend sans fin la durée de la prononciation, et avec elle la mesure de la tête du monstre, dites *montrait;* au lieu d'une tête isolée, peignez la figure entière, et il n'y aura plus d'effet.

C'est cette force du rhythme, cette puissance des sons, qui m'a fait penser que peut-être je prononçais un peu légèrement entre l'image du poëte latin et l'image du poëte grec; qu'il y avait telle emphase d'expression, telle plénitude d'harmonie, qui me forcerait de donner à la figure d'Homère une grosseur proportionnée à sa hauteur; et je me suis dit à moi-même: « Voyons, ouvrons son ouvrage, récitons ses vers, et rétractons-nous s'il le faut. J'aurai mal choisi mon exemple; mais les principes de ma poétique n'en seront pas moins vrais. Ce ne sera pas sur la Discorde d'Homère, mais sur la mienne que j'aurai donné la préférence à l'Amphitrite d'Ovide. »

Voici donc comment Homère s'est exprimé :

'Η τ' ὀλίγη μὲν πρῶτα κορύσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα
Οὐρανῷ ἐστήριξε κάρη, καὶ ἐπὶ χθονὶ βαίνει.

HOMÈRE, *Iliade*, chant IV, v. 442, 443.

« La Discorde, faible d'abord, s'élève et va appuyer sa tête contre le ciel, et marche sur la terre. »

Il y a trois images dans ces deux vers; on voit la Discorde s'accroître; on la voit appuyer sa tête contre le ciel; on la voit marcher rapidement sur la terre. L'harmonie est faible en commençant : elle s'enfle à πρῶτα; elle s'accélère par secousse à κορύσσεται; elle s'arrête et s'étend à οὐρανῷ ἐστήριξε κάρη, et elle bondit à ἐπὶ χθονὶ.

Homère a peint trois phénomènes en deux vers. La rapidité du premier donne de la majesté, du poids et du repos au commencement du second; et la majesté, le poids, le repos de ce commencement, accélèrent la rapidité de la fin. Un petit nombre de syllabes emphatiques et lentes lui ont suffi pour étendre la tête de sa figure; cette tête est énorme lorsqu'elle touche le ciel, il en faut convenir; et l'imagination a passé, malgré qu'elle en ait, de l'image d'un enfant de quatre ans à l'image d'un colosse épouvantable. Ovide a-t-il fait une figure plus grande de son Amphitrite, en lui consacrant toute son harmonie? je n'en sais plus rien. Tout ce que je sais, c'est que j'ai bien fait de me méfier de mon jugement; c'est que Virgile a tout gâté, lorsqu'il a traduit cet endroit par ces vers, où il ne

reste presque pas le moindre vestige de la poésie et des images d'Homère :

> Parva metu primo; mox sese adtollit in auras,
> Ingrediturque solo, et caput inter nubila condit.
>
> VIRGIL. *Æneid.* lib. IV, v. 176, 177.

J'aime mieux le plat latin du juif helléniste, qui a dit de l'ange exterminateur des premiers nés de l'Égypte : *Stans replevit omnia morte, et usque ad cœlum attingebat, stans in terra.*



Ah! mon ami, le beau texte! s'il m'était venu plus tôt ou que j'eusse eu le temps de m'espacer; mais j'écris à la hâte. J'écris au milieu d'un troupeau d'importuns; ils me troublent : ils m'empêchent de voir et de sentir; ils s'impatientent, et moi aussi. Finissons donc, et disons à nos poëtes et à nos peintres; à nos poëtes : une seule partie de la figure; cette partie exagérée par un module qui épuise toute la capacité de mon imagination; un choix d'expression, un rhythme, une harmonie correspondante; et voilà le moyen de créer des êtres infinis, incommensurables, qui excèderont les limites de ma tête, et qui seront à peine circonscrits dans l'enceinte de l'univers[1]. Voilà ce que les grands génies ont exécuté d'instinct; ce qu'aucun de nos faiseurs de poétique n'a vu, et ce dont l'ami Marmontel, à qui je demande pardon de la liberté grande, ne paraît pas même se douter : mais il a fait le joli poëme de la *Neuvaine,* et c'est quelque chose, soit dit en passant.

A nos peintres : Certes, messieurs, l'idée qu'on prend de l'ange du Livre de la Sagesse, n'est pas celle de vos petites têtes joufflues et soufflant des bouteilles, dont vous garnissez vos petits tableaux, que je dis petits, parce qu'ils seraient toujours petits, quand ils auraient cinquante pieds de long.

Et là-dessus, je vous souhaite le bonsoir, et à nos peintres et à nos poëtes, car il a fallu que j'achevasse mal *ce soir* ce que j'aurais exécuté de verve *ce matin,* sans la cohue des importuns.

1. On a pu remarquer que Diderot a mis en usage ce précepte dans sa description de Neptune. V. la *Poste de Königsberg à Memel,* t. IX, p. 25.

ESQUISSE.

173. PROJET DE TABLEAU, A LA GLOIRE DE SA MAJESTÉ LE ROI DE POLOGNE, DUC DE LORRAINE.

On ne sait ce que c'est. Rien de fait; de la couleur gâchée, spongieuse; des figures de bouillie; cela veut être heurté, et cela n'est que barbouillé. Et puis la Pologne et la Lorraine qui présentent le médaillon du roi à l'Immortalité. Au pied d'un trône, un Temps, les ailes arrachées, la faulx brisée et chargée de chaînes. Sur le dos de ce Temps, une table d'airain où on lit : *amor invenit, veritas sculpsit.* Et puis des femmes, des génies d'arts qui parent de fleurs un autel, y jettent de l'encens, une Renommée qui prend son vol, un tapage à étourdir, une allégorie enragée à faire devenir fous les Sphynx et les OEdipes, avec ton noir et ton jaunâtre.

174. ÉTUDES DE TÊTES.

C'est Renou qui a fait le livret. Il a cru que nous lui donnerions au Salon autant d'attention qu'il occuperait d'espace sur le catalogue. On dit même qu'il a fait une tragédie[1]. Vous devez savoir cela, vous qui, depuis vingt ans, assistez aux derniers moments tous les poëtes dramatiques.

Jeune homme vêtu d'un peignoir ou d'un surplis, et couronné de laurier. Je ne sais ce que cela signifie. Il a le sourcil froncé, et l'air de l'humeur.

Vieillards vus de profil; plusieurs têtes sur une même toile. Je lis dans un endroit de mon répertoire : « Bien coloriées, bien touchées, et de beau caractère » ; et dans un autre endroit : « Barbe d'ébène, noire, compacte, cheveux de même; bout de vêtement sec et raide. »

Le numéro sur lequel j'ai porté ces différents jugements en a menti. Il est impossible que j'aie jugé si diversement du même tableau. Ah! mon ami, j'ai bien des remords; je vous en dirai un mot à la fin.

1. Renou avait peut-être alors en portefeuille une tragédie, mais il n'en fit jouer une qu'en 1773. Elle est intitulée *Térée et Philomèle*, et fut composée à l'occasion d'un défi qu'il porta à Le Mierre. Celui-ci soutenait la suprématie des poëtes

CARESME[1].

177. TABLEAU D'ANIMAUX[2].

Mauvais animaux, secs et durs; mauvaises petites figures; mauvaises montagnes, froides et monotones; tableau détestable. Au Pont; chez Tremblin.

LE REPOS.

Je ne sais ce que c'est.

UN AMOUR.

Je ne sais ce que c'est non plus.

179. LA MÈRE QUI FAIT JOUER SON ENFANT[3].

Je me le rappelle. La mère n'en a nullement l'expression. L'enfant ne mérite pas mieux, tant il est raide, maigre et sec. Est-ce que l'artiste n'a pu se procurer un bel enfant nu?

Les portraits, l'échevin au rameau d'olivier, ont été inutilement exposés; on ne les a pas vus.

Mais parlons de ses têtes peintes, de ses études, et surtout de ses dessins coloriés et lavés; ils en valent par Dieu la peine. Ils étaient accrochés au-dessous des morceaux de sculpture de Le Moyne; et l'on était là plus courbé que debout. Ces dessins sont charmants, et un grand maître ne les désapprouverait pas. Ce sont des faunes, des satyres; c'est un petit sacrifice bien pensé et bien touché. Peut-être ce Caresme peindra-t-il un jour, je n'en sais rien; mais s'il ne peut pas peindre, qu'il dessine.

BEAUFORT[4].

183. UNE FLAGELLATION[5].

Le Christ est debout, vu par le dos, et de trois quarts de

sur les peintres: « Faites un tableau, lui dit Renou, et moi je m'engage à faire une tragédie. » Sa pièce obtint du succès au Théâtre-Français.

1. Philippe Caresme, né en 1734, mort en 1796, fut élève de Coypel. Il obtint le deuxième prix de peinture de l'Académie en 1761, fut agréé en 1766, et exclu en 1778 pour n'avoir pas fourni son morceau de réception.

2. Tableau de 11 pouces de haut sur 15 de large.

3. Petit ovale.

4. Jacques-Antoine Beaufort, né à Paris en 1721, mort à Rueil le 25 juin 1784. Il venait d'être agréé par l'Académie en 1766. Il fut académicien en 1771.

5. Tableau de 9 pieds de haut sur 6 de large.

face. Un bourreau courbé lui lie les pieds à la colonne. Celui-ci est sur le devant. Un autre flagelle sur le fond. Ainsi l'exécution se fait avant que le patient soit préparé. « N'importe, dit Naigeon ; frappez, frappez fort. Ce n'est guère que quelques gouttes de sang, pour tout celui que sa maudite religion fera verser. » Ce sont deux instants confondus. Le vêtement rouge du fils de l'homme est jeté à droite, sur une balustrade qui règne autour de la composition, et au delà de laquelle il y a une foule de spectateurs hideux et cruels, dont on n'aperçoit que les têtes. Le Christ est assez bien dessiné, le tableau pas mal composé ; mais la couleur en est sale et grise ; mais cela est monotone, vieux, passé, sans effet ; mais cela ressemble à une croûte qui s'est enfumée dans l'arrière-boutique du brocanteur ; mais cela est à demi-effacé, et le peintre a eu tort de s'arrêter à moitié chemin.

Voilà quelques tableaux qui ont été exposés sans numéro pendant le cours du Salon.

UN TABLEAU D'ANIMAUX.

C'est une bécasse avec un hibou suspendus par les pattes à un clou. Premièrement, où est le sens commun d'avoir accolé ces deux oiseaux-là, l'un destiné pour la cuisine du maître, l'autre pour la porte de son garde-chasse? Encore, si cela était peint comme Oudry ! Mais Oudry aurait mis au croc un canard avec une bécasse, un faisan avec une perdrix ; c'est qu'il faut d'abord avoir le sens commun, avec lequel on a à peu près ce qu'il faut pour être un bon père, un bon mari, un bon marchand, un bon homme, un mauvais orateur, un mauvais poëte, un mauvais musicien, un mauvais peintre, un mauvais sculpteur, un plat amant.

BOUNIEU[1].

LE JUGEMENT DE MIDAS[2].

Voilà un sujet plaisamment choisi pour une réception, pour

1. Michel-Honoré Bounieu, né à Marseille en 1740, était élève de Pierre. Agréé sur le vu du tableau dont il est ici question, il ne fut point académicien. Il est mort à Paris en 1814. Il a gravé.

2. Tableau de réception ; non porté au livret.

une composition qu'on présente à des juges. C'est presque leur dire : « Messieurs, prenez-y garde; si je vous déplais, c'est vous que j'aurai peints : portez les mains sur vos oreilles, et voyez si elles ne s'allongent pas. »

C'est le combat du chant entre Apollon et Pan, devant Midas. La scène se passe sur le devant d'un grand paysage. On voit, à droite, Midas de profil, assis, fort embarrassé de draperies, ignoble, lourd et court. Debout, derrière lui, le dieu des bois avec son instrument champêtre, ses cuisses velues, son pied fourchu et sa mine de bouquin. Il a l'air content. Midas a déjà prononcé en lui-même; il serre la main au Satyre, et les oreilles commencent à lui pousser. Plus vers la gauche, presque au centre de la toile, une grande figure de face, nue depuis la ceinture, couronnée de pampre, bien barbue, bien raide, imitant bien le fauteuil par les deux angles droits que ses jambes font avec ses cuisses, et ses cuisses avec son corps; ses cuisses maigres, maigres, ses jambes grêles, grêles. Elle est sur un plan entre le Satyre et Midas. Elle écoute; mais elle est bien froide, bien raide, bien immobile; bras, jambes et cuisses bien parallèles, grand mannequin, malade pressé d'un besoin, qui n'a eu que le temps de jeter autour de soi sa couverture, et de gagner sa chaise percée, où il est. Plus vers la gauche, sur le même plan que Midas, ou à peu près, Apollon de profil, sa lyre à la main, et la pinçant. Entre Apollon et la figure précédente, plus sur le fond, deux femmes, dont l'une écoute, et l'autre fait signe à quelqu'un qui est au loin d'accourir pour entendre. A une très-grande distance d'Apollon, tout à fait sur la gauche, deux Muses accolées, et apportant des fleurs et des guirlandes. Entre Apollon et ces deux Muses, sur le fond, assez proche d'Apollon, et vu de face, un petit faune en admiration. Voilà la scène; voyons le fond.

C'est une grande forêt. Bien loin, à droite, un pâtre avec une bergère accourent au signe que leur a fait une des deux femmes placées entre Apollon et le grand mannequin nu. Du même côté, plus encore sur le fond, un petit groupe de figures sur un bout de roche, assises et attentives. Tout à fait dans l'enfoncement, et terminant la scène de ce côté, une portion de rotonde, un temple ouvert en arcades. Au loin, à gauche sur le fond, par derrière le faune qui écoute Apollon, un voyageur

qui passe, et qui se soucie apparemment peu de musique.

Reprenons cette composition, que je ne méprise pas autant que font beaucoup d'autres, qui n'en sentent pas mieux les défauts que moi.

J'y vois d'abord deux scènes placées, pour ainsi dire, l'une sur l'autre, mais deux scènes liées. La première, sur le devant; et ce sont les principaux personnages de la querelle. La seconde, entre celle-ci et la forêt, et ce sont les personnages accessoires, attirés du fond par la curiosité, et tenant à la première scène par cet intérêt subordonné. Ces deux scènes ne se nuisent point, et servent très-naturellement, à la manière du Poussin, à donner à toute la composition une profondeur, où, par ce moyen, l'on distingue trois grands plans, celui des disputants rivaux et des juges, celui des curieux que la dispute appelle, et celui de la forêt ou du paysage. Sur ces trois grands plans, des figures interposées ont aussi leurs places, leurs plans particuliers nets et distincts : ce qui rend l'ensemble clair, et en écarte la confusion.

Je sais bien que ces deux Muses sont raides et droites; je sais bien que cet Apollon est droit et raide; je sais bien que ces figures droites et isolées ont un air de jeu de quilles.

Je sais bien que toutes ces figures sont sans expression; je sais bien que la composition entière est froide, blanchâtre, grisâtre et sans couleur.

Je sais bien que cet Apollon est sans verve, sans enthousiasme; qu'il ne dispute pas; qu'il touche de sa lyre comme par manière d'acquit; et qu'il est plus tranquille encore que l'*Antinoüs* dont il est imité.

Je n'ignore pas qu'on ne sait quel rôle, ni quel nom donner à la grande figure nue, au grand mannequin barbu. Je sais bien que cette femme qui appelle son berger en est bien éloignée pour en être entendue ou vue; que le son d'un cor de chasse parviendrait à peine à ce groupe qu'on a placé sur un bout de rocher; car, en s'arrêtant quelque temps devant ce morceau, on sent que la scène est très-étendue, très-profonde; que toutes ces figures sont grises, et que le paysage est sans vigueur. En ai-je dit assez? Eh bien! malgré tous ces défauts, quoique assez chaud de mon naturel, et peu disposé à pardonner le froid à une composition quelconque; quoiqu'il me

paraisse absurde d'avoir allongé les oreilles de Midas avant son impertinente sentence, et que cet effet soit d'un instant postérieur au moment où Apollon ayant cessé de jouer, la main étendue, l'air indigné, il ordonne à ses oreilles de pousser; quoique ce morceau soit proscrit sans restriction, j'avouerai qu'il y en a cent autres au Salon, qu'on regarde, qu'on loue, et que je mets au-dessous.

Celui-ci a je ne sais quoi qui vous rappelle la manière simple, non recherchée, isolée et tranquille de composer des Anciens, manière où les figures restent comme le moment les a placées, et ne sont vraiment liées que par la circonstance, le fait et la sensation commune. Il me semble que je vois un bas-relief antique. Cela a quelque chose d'imposant. Cela est tout voisin du grand goût. Allez voir le *Laocoon*, tel que les sculpteurs l'ont exécuté, un père assis qui souffre; un enfant, debout, déchiré, qui expire; un autre enfant debout, qui oublie son péril, et qui regarde son père; trois figures non groupées; trois figures isolées, liées par les seules convolutions d'un serpent. Venez ensuite chez moi voir la première pensée de ces artistes; c'est le Laocoon, tel qu'il est; mais un des enfants est renversé sur sa cuisse, le cou embarrassé dans les plis du serpent; mais l'autre enfant se rejette en arrière, et cherche à se délivrer. Il y a bien plus d'action, plus de mouvement, plus de groupe. Cela n'est que beau. La composition précédente est sublime. Plus on est enfant, plus on aime les incidents entassés les uns sur les autres; le strapassé, le groupe, la masse, le tumulte, en peinture, en sculpture, au théâtre. O Guyard! ton monument était simple[1]. Deux seules figures attachaient toute l'attention, tout l'intérêt. Il régnait là un morne silence, une grande solitude. Ce génie, qu'ils ont exigé de toi, est beau; mais tout beau qu'il est, il fait nombre. Il me distrait. Je l'ai dit, et je le répète, les groupes ne sont pas aussi fréquents en nature qu'on le croirait. Ils sont presque absurdes dans les sujets tranquilles. Pierre a dit qu'il n'y avait pas deux peintres, dans toute l'Académie, capables de sentir le mérite de ce morceau; et Pierre pourrait bien avoir raison. Celui qui sent le

1. Il s'agit ici du sculpteur chaumontois Laurent Guyard, dont il a été question dans le *Salon de 1765*, t. X, p. 441. Il avait présenté en 1767 un *Mars au repos* que Bouchardon, qui n'avait pas pardonné à son élève, fit exclure de l'Académie.

mérite de ce morceau est plus avancé que celui qui en aperçoit les défauts. La sculpture ne l'aurait guère ordonné autrement. Les figures ne tiennent pas davantage dans le *Jugement de Salomon*[1] du Poussin. Elles sont presque aussi isolées dans plusieurs compositions de Raphaël. C'est un tableau d'élève, qui me promet plus que celui de Restout. Je conseillerais presque à Bounieu de se jeter du côté de la sculpture. Qu'on modèle son tableau, et l'on en jugera. Il y a une certaine sagesse, qu'il n'est donné qu'à peu de gens de posséder et de sentir. Je ne proscris pas les groupes; il s'en manque beaucoup. Il est difficile, pour ne pas dire impossible, de se passer de masses. Sans masses, point d'effet. Mais les groupes, qui multiplient communément les actions particulières, doivent aussi communément distraire de la scène principale. Avec un peu d'imagination et de fécondité, il s'en présente de si heureux, qu'on ne saurait y renoncer. Qu'arrive-t-il alors? c'est qu'une idée accessoire donne la loi à l'ensemble, au lieu de la recevoir. Quand on a le courage de faire le sacrifice de ces épisodes intéressants, on est vraiment un grand maître, un homme d'un jugement profond; on s'attache à la scène générale, qui en devient tout autrement énergique, naturelle, grande, imposante et forte. J'avoue que la tâche n'en est pas pour cela plus facile. Une chose qu'on ne remarque guère, c'est qu'on papillote à l'esprit par la multiplicité des incidents, aussi cruellement qu'aux yeux par la mauvaise distribution des lumières; et que, si le papillotage de lumières détruit l'harmonie, le papillotage d'actions partage l'intérêt, et détruit l'unité.

Je ne vous citerai point en ma faveur la multitude des bas-reliefs antiques; je suis de bonne foi; et je persiste à croire que, si l'on y remarque un dessin si pur, un art si avancé, et si peu d'action, c'est que ces ouvrages sont autant d'articles du catéchisme payen. Il ne s'agit pas dans ce morceau de montrer au peuple comment Persée vainquit le dragon et lui ravit Andromède, mais de fixer ce point de religion dans sa mémoire. Aussi, voyez ce sujet que je vous ai fait dessiner exprès, d'après un marbre antique. Persée a l'air de donner la main à Andromède pour descendre. Andromède, plus obligée aux dieux de sa déli-

1. Ce tableau est au Louvre; il a été gravé par Château et Baudet. (Br.)

vrance qu'à Persée, qu'elle ne regarde pas, droite, presque sans action, sans passion, sans mouvement, les regards et les mains levés vers le ciel, touchée, en action de grâces, est debout sur une petite éminence qui ne ressemble guère à un rocher, et ce méchant petit dragon mort n'est là que pour désigner le fait. Si ce n'est pas là un tableau d'église, je n'y entends rien.

Le petit faune, placé debout derrière Apollon, est très-beau. S'il y avait eu de l'effet, de la couleur, de l'expression ; si, sans rien changer à l'ordonnance, à la position des figures, l'artiste avait su leur donner seulement ce contour mou et fluant, cette variété d'attitudes naturelles, faciles, aisées, qui tient à l'âge, au caractère, à l'action, à la sympathie des membres, à l'organisation, on aurait, après cela, jugé de ce morceau. Je gage que l'esquisse en était très-belle.

Voici comment l'on prétend que Bounieu ordonne sur sa toile. Il place d'abord une figure, et la finit; il en place ensuite une seconde, qu'il peint et finit de même; puis une troisième, une quatrième, jusqu'à fin de paiement. Si ce n'est pas une mauvaise plaisanterie, Bounieu est un artiste sans tête et sans ressource.

ANONYMES.

FIGURES ET FRUITS.

On voit, sur un piédestal, deux petits Amours en marbre. Ils sont debout. Celui qui est à gauche porte un carquois sur son dos. On aperçoit entre les jambes de l'autre une urne renversée. Ils se battent. Celui qui est à gauche égratigne son camarade à la joue, et lui arrache des fruits. Il ne manque pas d'expression. Autour du piédestal, on en voit d'autres en bas-relief, tournés, contournés, de la manière la plus déplaisante. Ce sont des morceaux de pâte molle, pétris entre les doigts, de la sculpture comme Carle Van Loo disait qu'il en savait faire. Le tout est placé sous une arcade, d'où pend une guirlande de fleurs, à laquelle un panier de fleurs est suspendu. L'artiste a répandu, autour de sa statue, un vase riche et doré, un pot de porcelaine bleue couvert, des fruits sur un bassin, des raisins, un tambour de basque. Voulez-vous sentir la misère de cela? allez à Marly, voir ces enfants de Sarrazin, qui font brouter des

feuilles de vigne à une chèvre. Regardez bien le caractère innocent, champêtre, fin, original et de verve, des enfants. Si vous aimez la richesse, et la richesse à profusion, voyez ce cep et ces raisins qui décorent le piédestal ; et quand vous aurez jeté un coup d'œil sur l'ouvrage du sculpteur, vous cracherez sur celui du peintre.

AUTRES TABLEAUX SANS NUMÉROS ET SANS NOMS.

Je vous reconnais, beau masque. C'est de vous, cela, monsieur Descamps ; cela ne peut être que de vous. Je vous avais conseillé, il y a deux ans[1], de ne plus peindre ; un peintre, de son côté, vous avait conseillé de ne plus écrire. Puisque vous avez pu suivre un de ces conseils, pourquoi n'avez-vous pas pu suivre l'autre? Je me connais en tableaux, presque aussi bien qu'un artiste en littérature.

Que signifie cette femme de chambre cauchoise avec sa cafetière et sa lettre? Cela est plat. La maîtresse ne dit pas davantage. Vous n'avez pas une idée dans la tête.

Cette petite fille, qui joue avec son chat, est misérable. Vous n'en trouverez pas, sur le pont, le prix de la toile. Cela est raide, sans couleur, sans expression, sans esprit; ni linge, ni étoffe, ni dessin.

Est-ce que vous n'avez pas autour de vous une femme, un enfant, un ami qui puisse vous dire : « Ne peignez plus? »

AUTRES TABLEAUX SANS NUMÉROS ET SANS NOMS.

Monsieur Descamps, c'est vous encore. A la platitude, à la mauvaise couleur grise, au défaut d'esprit, d'expression, et de toutes les parties de la peinture, c'est vous. Le bon Chardin que vous connaissez me prend par la main, me mène devant ces tableaux, et me dit, avec le nez et la lèvre que vous savez : « Tenez, voilà de l'ouvrage de littérateur. » Il ne tenait qu'à moi de tirer certains papiers de ma poche, et de lui dire : « Tenez, voilà de l'ouvrage de peintre. » Le bon Chardin ne sait pas que si j'avais seulement en peinture les connaissances de Descamps, tout pauvre artiste qu'il est, ou que M. Descamps eût mon talent chétif en littérature, il désolerait l'Académie,

1. V. *Salon de 1765*, t. X, p. 340.

sans en excepter le bon Chardin. Ils sont trop heureux, les faquins, que celui qui sait raisonner, écrire, ne sache ni dessiner, ni peindre, ni colorier. Combien de défauts dans leurs ouvrages qui m'échappent, faute d'avoir pratiqué ; et comme je les leur remontrerais !

M. Descamps, pauvre peintre, littérateur ignoré, a mis devant une table à café, où l'on voit une serviette étalée, une cafetière, une tasse avec sa soucoupe, une petite chambrière de campagne, assise, le coude appuyé sur la table, la tête penchée sur sa main, rêvant tristement. Cela n'est pas mal de position ; c'est une imitalion de *la Pleureuse* de Greuze ; mais quelle imitation ! Point de grâce, point de chair, point de couleur ; cou, bras, mains noires et desséchées ; le bras qui soutient la tête, paralytique et décharné ; vêtements grossiers et raides ; et le tout si pâle, si pâle, si gris, qu'on dirait que l'artiste n'avait pas vingt-quatre sous dans sa poche pour avoir six vessies. Grande tache de blanc sale ; figure comme Gautier prétend que le sperme rendu chaud en engendre dans l'eau froide : et puis il faut voir le faire de ces vaisseaux épars sur la table. Fi, fi, monsieur Descamps !

Le pendant, ou *la Nourrice* placée devant le berceau de son nourrisson, et recommandant le silence, du doigt : on ne le croirait pas, plus mauvais encore. On voit le petit dormeur dans sa manne d'osier. Sa tête n'est pas mal, en comparaison du reste, c'est celle d'un joli petit ange, ou d'un petit amour, tant les traits en sont formés. M. Descamps ignore qu'on peut donner aux anges, aux amours, aux chérubins, aux génies, des figures charmantes et aussi développées qu'on veut, parce que tels ils sont, tels ils ont été, tels ils seront. Ce sont des êtres symboliques et éternels. Encore s'écarte-t-on quelquefois de cette règle, et leur conserve-t-on le joufflu, le chiffonné, le gras, l'informe, le potelé de nos marmots. Mais il n'en est pas de même de ceux-ci ; ce ne sont pas des natures sveltes ; ils ont un caractère dont on ne saurait s'affranchir sans pécher contre la vérité ; des chairs molles, je ne sais quoi de non développé qui est de leur âge. D'un de nos poupards on en fera, si on veut, un génie, mais d'un joli génie, on n'en fait point un de nos poupards. La nourrice cauchoise est plate, sotte, bête, grise, raide, vide d'expression, à mille lieues de Greuze débutant, et

à dix mille de Chardin, qui travaillait autrefois dans ce genre.

Je ne doute pas qu'il n'y ait encore quelque part d'autres Descamps qui vous reviendront. Je ne vous ferai grâce de rien cette année.

MICHEL VAN LOO.

UN CONCERT ESPAGNOL.

C'est un très-beau tableau, sage sans être froid ; une grande variété de figures charmantes, toutes aussi vraies, aussi soignées que des portraits, et des draperies qu'il faut voir.

MADAME THERBOUCHE.

UNE FEMME DE DISTINCTION QUI SECOURT LA PEINTURE DÉCOURAGÉE.

UN GRAND SEIGNEUR QUI NE DÉDAIGNE PAS D'ENTRER DANS LA CHAUMIÈRE DU PAYSAN MALHEUREUX.

Ces deux tableaux, de madame Therbouche, sont ce qu'elle a fait de mieux. Il y a de la couleur et de l'expression. La tête et la poitrine de la Peinture sont comme d'un ancien maître.

ANONYME.

UN SAINT LOUIS.

Encore un saint Louis, et tout aussi plat que le premier. Il y a des physionomies malheureuses en peinture ; le Christ et saint Louis ont tous les deux été porteurs de ces physionomies-là. Celle du Saint est donnée par ses portraits multipliés à l'infini, portraits auxquels l'artiste est forcé de se conformer. Celle du Christ est traditionnelle. C'est la même entrave, à peu de chose près.

Webb, écrivain élégant et homme de goût, dit dans ses *Réflexions sur la peinture*[1], que les sujets tirés des livres saints ou du Martyrologe, ne peuvent jamais fournir un beau tableau.

1. V. plus loin, t. XII, le compte que Diderot rend de l'ouvrage de Webb.

Cet homme n'a vu ni le *Massacre des Innocents* par Le Brun, ni le même *Massacre* par Rubens, ni *la Descente de croix* d'Annibal Carrache, ni *Saint Paul prêchant à Athènes* par Le Sueur[1], ni je ne sais quel apôtre ou disciple se déchirant les vêtements sur la poitrine à l'aspect d'un sacrifice païen, ni la Madeleine essuyant les pieds du Sauveur de ses beaux cheveux, ni la même Sainte si voluptueusement étendue à terre dans sa caverne, par le Corrège, ni une foule de saintes familles plus touchantes, plus belles, plus simples, plus nobles, plus intéressantes les unes que les autres, ni ma Vierge du Barroche, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus debout et tout nu. Cet écrivain n'a pas prévu qu'on lui demanderait pourquoi Hercule étouffant le lion de Némée serait beau en peinture, et Samson faisant la même action déplairait? Pourquoi on peut peindre Marsyas écorché, et non saint Barthélemy? Pourquoi le Christ, écrivant du doigt sur le sable l'absolution de la femme adultère, au milieu des Pharisiens honteux, ne serait pas un beau tableau, aussi beau que Phryné, accusée d'impiété devant l'Aréopage? Notre abbé Galiani, que j'aime autant écouter quand il soutient un paradoxe que quand il prouve une vérité, pense comme Webb; et il ajoute que Michel-Ange l'avait bien senti; qu'il avait réprouvé les cheveux plats, les barbes à la juive, les physionomies pâles, maigres, mesquines, communes et traditionnelles des apôtres; qu'il leur avait substitué le caractère antique, et qu'il avait envoyé à des religieux qui lui avaient demandé une statue de Jésus-Christ, l'Hercule Farnèse la croix à la main; que, dans d'autres morceaux, notre bon Sauveur est Jupiter foudroyant; saint Jean, Ganymède; les apôtres, Bacchus, Mars, Mercure, Apollon, *et cætera*[2]. Je demanderai d'abord: le fait est-il vrai? quels sont précisément ces morceaux? où les voit-on? Ensuite je chercherai si Michel-Ange a pu, avec quelque jugement, mettre la figure de l'homme en contradiction avec ses mœurs, son histoire et sa vie. Est-ce que les proportions, les caractères, les figures des dieux païens n'étaient pas déterminés par leurs fonctions? Et Jésus-Christ, pauvre, triste, chétif,

1. Ce tableau, peint pour l'église Notre-Dame de Paris, se voit aujourd'hui au musée du Louvre. Il a été gravé par Picart le Romain. (Br.)

2. On sait que le *Saint Pierre*, dont on va baiser les pieds au Vatican, et qui est coiffé d'une tiare précieuse, est un ancien *Jupiter Olympien*. (Br.)

jeûnant, priant, veillant, souffrant, battu, fouetté, bafoué, souffleté, a-t-il jamais pu être taillé d'après un brigand nerveux qui avait débuté par étouffer des serpents au berceau, et employé le reste de sa vie à courir les grands chemins, une massue à la main, écrasant des monstres et dépucelant des filles? Je ne puis permettre la métamorphose d'Apollon en saint Jean sans permettre de montrer la Vierge avec des lèvres rebordées, des yeux languissants de luxure, une gorge charmante, le cou, les bras, les pieds, les mains, les épaules et les cuisses de Vénus. La Vierge Marie, Vénus aux belles fesses, cela ne me convient pas. Mais voici ce qu'a fait le Poussin; il a tâché d'ennoblir les caractères; il s'est assujetti selon les convenances de l'âge aux proportions de l'antique; il a fondu avec un tel art la Bible avec le paganisme, les dieux de la fable antique avec les personnages de la mythologie moderne, qu'il n'y a que les yeux savants et expérimentés qui s'en aperçoivent, et que le reste en est satisfait. Voilà le parti sage. C'est celui de Raphaël; et je ne doute point que ce n'ait été celui de Michel-Ange. Est-ce là ce qu'a voulu dire l'abbé Galiani? Nous sommes d'accord. Prononcer que la superstition régnante soit aussi ingrate pour l'art que Webb le prétend, c'est ignorer l'art et l'histoire de la religion; c'est n'avoir jamais vu la *sainte Therèse* du Bernin, c'est n'avoir jamais vu cette Vierge, le sein découvert, à qui son petit, tout nu sur ses genoux, pince en se jouant le bout du téton; c'est n'avoir aucune idée de la fierté avec laquelle certains chrétiens fanatiques se sont présentés au pied des tribunaux des préteurs, de la majesté prétoriale, de la férocité froide et tranquille des prêtres, et de la leçon que je reçois de ces compositions, qui m'instruisent bien mieux que tous les philosophes du monde de ce que peut l'homme possédé de cette sorte de démon. Le patriotisme et la théophobie sont les sources de grandes tragédies et de tableaux effrayants. Quoi! le chrétien interrompant un sacrifice, renversant des autels, brisant des dieux, insultant le pontife, bravant le magistrat, n'offre pas un grand spectacle! Tout cela me paraît aperçu avec les petites bésicles de l'anticomanie. Serviteur à M. Webb et à l'abbé Galiani.

On voit, dans une chapelle à gauche, au pied d'un autel, un benêt de saint Louis... Mais j'ai juré de ne décrire aucun mauvais tableau; et j'allais commettre un énorme parjure. Mon

ami, c'est du Parrocel, c'est du Brenet, c'est pis encore, si vous voulez. Il serait plaisant que cette grosse, matérielle, lourde, ignoble figure, fût de l'un ou de l'autre, devenu, comme par miracle, plus mauvais que lui-même.

LES SCULPTEURS.

Avant de passer aux sculpteurs, il faut, mon ami, que je vous entretienne un moment d'un tableau que Vien a exécuté pour la grande impératrice. Je ne parle pas de celle qui dit son rosaire, qui fait de sa cour un couvent, et qui n'est pourtant pas une petite femme[1]; mais de celle qui donne des lois à son pays qui n'en avait point; qui appelle autour d'elle les sciencès et les arts; qui fonde les établissements les plus utiles; qui a su se faire considérer dans toutes les cours de l'Europe, contenir les unes, dominer les autres; qui finira par amener le Polonais fanatique à la tolérance; qui aurait pu ouvrir la porte de son Empire à cinquante mille Polonais, et qui a mieux aimé avoir cinquante mille sujets en Pologne; car, vous le savez tout aussi bien que moi, mon ami, ces dissidents persécutés deviendront persécuteurs, lorsqu'ils seront les plus forts, et n'en seront pas moins alors protégés par les Russes. Tout cela n'a peut-être pas le sens commun, mais qu'importe? Voici le sujet du tableau de Vien. Il y avait longtemps que Mars reposait entre les bras de Vénus, lorsqu'il se sentit gagner par l'ennui. Vous ne concevez pas comment on peut s'ennuyer entre les bras d'une déesse; c'est que vous n'êtes pas un dieu. L'envie de tuer le tourmente; il se lève; il demande ses armes. Voici le moment de la composition. On voit la déesse toute nue, un bras jeté mollement sur les épaules de Mars, et lui montrant de l'autre main ses pigeons qui ont fait leur nid dans son casque. Le dieu regarde et sourit. Que la déesse est belle, voluptueuse et noble! Que la poitrine du dieu est chaude, et vigoureuse! J'aime son

1. Marie-Thérèse d'Autriche.

caractère, parce qu'il est simple et non maniéré. On tourne autour de ces deux figures ; elles sont debout, d'aplomb et non raides. A droite, c'est une colonnade. A gauche, un grand arbre; au pied de cet arbre, deux Amours tapis sous un bouclier d'or. C'est un très-beau coin du tableau; et celui du casque, de la cuirasse et des deux pigeons ne lui cède guère; et puis l'harmonie générale du tout. L'artiste n'a rien fait de mieux ; et j'espère que ma souveraine en sera un peu plus satisfaite que le roi de Pologne. C'est que je m'en suis moins inquiété. J'ai dit à Vien : « Voilà le sujet, voilà comme je le conçois : faites; » et je ne suis point entré dans son atelier qu'il n'eût fait; et venons à nos sculpteurs.

Oh ! qu'ils sont pauvres, cette année! Pigalle est riche, et de grands monuments l'occupent. Falconet est absent.

LE MOYNE.

184. BUSTE DE M. TRUDAINE[1].

Il est ressemblant. Les détails y sont même larges; mais la chair avec sa mollesse n'y est pas. Du reste, modèle du mauvais goût de nos vêtements. Il faut voir l'effet de cette lourde, dense, impénétrable, énorme masse de cheveux. On ne saura jamais par quelle bizarrerie nous nous surchargeons la tête d'un pareil fardeau. Qu'en pensera la postérité? Un sauvage prendrait cela pour les têtes d'une douzaine d'ennemis appliquées l'une sur l'autre. Il faut voir l'effet de cette large cravate autour du cou, et de ces deux longs bouts de toile, plats, raides, empesés, plissés bien strictement, et placés sur le milieu de la poitrine; le contraste du volume avec cette rangée de petits boutons. Sans exagérer, c'est un quartier de roche auquel on s'est amusé à donner une figure grotesque. Cela fait frissonner d'horreur ou soulever le cœur de dégoût, à celui qui a le moindre sentiment de l'élégance, de la noblesse, de la grâce. On ferme les yeux, on se sauve; et lorsque cette vilaine, hideuse chose revient à

1. Monument de reconnaissance de la Faculté de droit de Paris, qui doit être placé dans l'intérieur de ses nouvelles écoles. — Il s'agit de Daniel-Charles Trudaine, né en 1703, mort en 1769, conseiller au Parlement, intendant d'Auvergne, puis intendant des finances et directeur des ponts et chaussées.

l'imagination, on est persécuté, poursuivi par une image importune.

185. BUSTE DE MONTESQUIEU[1].

Si vous voulez sentir tout l'ignoble, tout le barbare du Trudaine, jetez les yeux sur le Montesquieu. Il est nu-tête. On lui voit le cou et une partie de la poitrine. Voilà du goût. Celui-ci ressemble aussi; mêmes qualités et mêmes défauts pour le faire qu'au précédent. J'aime mieux l'ancien médaillon; il y a plus d'élégance, plus de noblesse, plus de finesse et plus de vie.

186. BUSTE DE L'AVOCAT GERBIER.

Je ne me le rappelle pas. Tant pis. Est-ce pour le buste?

Il y avait encore de Le Moyne un autre buste en terre cuite, d'une femme; il était très-élégant, très-vivant, très-fin ; le cou cependant maigre et sec, et la distance du menton au cou, la profondeur de la mâchoire, énorme. La guirlande de fleurs qui descendait d'une épaule, jolie, mais peu selon la sévérité de l'art; la coiffure moitié antique, moitié moderne.

En général, les terres cuites de Le Moyne valent mieux que ses marbres. Il faut qu'il ne le sache pas travailler.

Il y avait à côté de Trudaine une autre espèce de magot, et, qui pis est, de magot sans verve. Si le premier n'était pas de chair, bien moins celui-ci. Je ne sais qui c'était[2]. Mais de tous ces pauvres cordons qu'on voit dans nos rues traîner leur misère et l'ingratitude de la nation, je n'ai pas de mémoire d'en avoir vu un plus plat de physionomie. C'est quelque mauvais plaisant qui a conseillé à cette tête de chou de se faire mettre en marbre, cette matière, cet art qui est si grave, si sévère, qui demande tant de caractère et de noblesse. C'était un moyen de montrer avec force le ridicule, l'ignoble de ces grosses joues boursouflées, de cette boule, de ce petit nez serré entre deux vessies, de ce front étroit. Connaissez-vous un livre d'Hogarth[3], intitulé

1. Présent fait par le prince de Beauveau à l'Académie de Bordeaux.
2. Il n'est point au livret.
3. Hogarth (William), peintre anglais, né à Londres en 1698, mort en octobre 1761. Son ouvrage ayant pour titre *Analyse de la beauté*, a été traduit en plusieurs langues, et entre autres en français par M. Janson, 2 vol. in-8°, 1805. (Br.)

la *Ligne de Beauté?* C'est une des figures hétéroclites de cet ouvrage; et puis un jabot et des manchettes brodés, un gothique Saint-Esprit sur la poitrine. Puisse, pour l'honneur du siècle, ce hideux morceau aller frapper rudement le Trudaine, et le ministre[1] mettre en pièce l'intendant des finances; en sorte qu'il ne reste de l'un et de l'autre que des fragments trop petits pour déposer dans l'avenir de notre insipidité.

ALLEGRAIN[2].

187. UNE BAIGNEUSE[3].

Belle, belle, sublime figure; ils disent même la plus belle, la plus parfaite figure de femme que les modernes aient faite. Il est sûr que la critique la plus sévère est restée muette devant elle. Ce n'est qu'après un long silence admiratif, qu'elle a dit tout bas que la perfection de la tête ne répondait pas tout à fait à celle du corps. Cette tête est belle pourtant, ajoutait-elle, beaux enchâssements d'yeux, belle forme, belle bouche, le nez beau, quoiqu'il pût être plus fin. Elle était tentée d'accuser le cou d'être un peu court; mais elle se reprenait, en considérant que la tête était inclinée. A son avis, le goût de la coiffure pouvait être plus grand; mais lorsque l'œil s'arrêta sur les épaules, elle ne put s'empêcher de s'écrier : les belles épaules! qu'elles sont belles! comme ce dos est potelé! quelle forme de bras! quelles précieuses, quelles miraculeuses vérités de nature dans toutes ces parties! comment a-t-il imaginé ce pli au bras gauche? Il ne l'a point imaginé; il l'a vu : mais comment l'a-t-il rendu si juste? Ce sont des détails sans fin, mais si doux, qu'ils n'ôtent rien au tout, qu'ils n'attachent point aux dépens de la masse; ils y sont, et ils n'y sont pas; comme ce bras qu'elle allonge est modelé grassement! qu'il s'emmanche

1. Ce mot fait supposer que Diderot en savait plus sur le personnage qu'il n'en voulait dire. C'était, en effet, d'après les *Mémoires secrets*, le comte de Saint-Florentin, qui « par modestie » n'avait pas voulu être nommé.

2. Christophe-Gabriel Allegrain, né à Paris le 11 octobre 1710, académicien en 1751, adjoint à professeur en 1752, professeur en 1759, adjoint à recteur en 1781 et recteur en 1783, mort à Paris le 17 avril 1795.

3. Figure en marbre de 5 pieds 10 pouces de proportion; actuellement au Louvre après avoir été à Choisy.

bien avec l'épaule! que le coude en est finement dessiné! comme la main sort bien du poignet! que cette main est belle! que ces doigts un peu allongés par le bout sont délicieux et délicats! que de choses que l'on sent et qu'on ne peut rendre! On a dit qu'une femme avait la gorge ferme comme le marbre; celle-ci a la gorge élastique comme la chair. Quelle souplesse de peau! Il en faut convenir, toute cette figure est parsemée de charmes imperceptibles, pour lesquels il y a des yeux, mais il n'y a pas de mots. En descendant au-dessous de cette gorge, quelle belle et grande plaine! là, même beauté, même élasticité, même finesse de détails. Mais c'est aux épaules surtout que l'art semble s'être épuisé; combien il a fallu d'études, de séances et de longues séances, de modèles et même de connaissance anatomique du dessous de la peau! comme tout cela s'élève, s'affaisse, se fuit insensiblement! et ces reins! et ces fesses! et ces cuisses! ces genoux! ces jambes! Comme ces genoux sont modelés! ces jambes sont légères sans être ni maigres ni grêles! La critique était arrivée aux pieds, sans avoir rien remarqué qui la consolât. Ah! pour ces pieds, dit-elle, ces pieds sont un peu négligés. Les amateurs, dont il ne faut ni surfaire ni dépriser le jugement, les artistes, les seuls vrais juges, mettent la figure d'Allegrain sur la ligne même du *Mercure* de Pigalle. Lorsque celui-ci vit l'ouvrage de son parent[1] (c'est lui-même qui me l'a dit), il resta stupéfait. J'ajouterai que cette *Baigneuse* est si naturellement posée, tous ses membres répondent si parfaitement à sa position, cette sympathie qui les entraîne et qui les lie, est si générale, qu'on croit qu'elle vient à l'instant de s'arranger comme elle l'est, et qu'on s'attend toujours à la voir se mouvoir. J'ai dit que la sculpture, cette année, était pauvre. Je me suis trompé. Quand elle a produit une pareille figure, elle est riche. Elle est pour le roi. Comme on avait une assez mince opinion du savoir faire de l'artiste, on ne lui laissa pas le choix du bloc, et le ciseau d'où le chef-d'œuvre devait sortir, fut employé sur un marbre taché. Le courage et le mérite de l'artiste en redoublent à mes yeux. La belle vengeance d'un mépris déplacé! elle durera éternellement. On demandera à jamais : « Qui est-ce qui disposait des

1. Allegrain était beau-frère de Pigalle.

marbres du souverain? » A la place de Marigny, j'entendrais sans cesse cette question, et je rougirais.

VASSÉ.

Je n'aime pas Vassé; c'est un vilain. Mais rappelons-nous notre épigraphe : *Sine ira et studio.* Soyons justes, et louons ce qui le mérite, sans acception de personne.

188. UNE MINERVE APPUYÉE SUR SON BOUCLIER, ET PRÊTE A DONNER UNE COURONNE[1].

Elle est assise et de repos; la jambe droite croisée sur la jambe gauche, le bras gauche nu, tombant mollement, et la main allant se poser sur le bord de son bouclier; le bras droit aussi nu, amené avec le même naturel, la même grâce, la même mollesse et presque parallèlement au premier, vers la cuisse où la main tient négligemment une couronne. Elle a son casque et sa cuirasse; elle regarde au loin, comme si elle y cherchait un vainqueur à couronner. La draperie simple, à grands plis, marque bien le nu aux cuisses et aux jambes. Elle est sévère de caractère, belle, mais plus belle de face que de profil; le profil est petit. Plus on s'y arrête, plus on aime cette figure. Il y a de la souplesse dans les membres. Elle est peut-être un peu trop ajustée. Une Minerve plus simple de vêtement en serait encore plus noble. C'est un beau morceau, sage et non froid, excellent, à mon gré, de position. La position en général étant donnée, il y a un certain enchaînement dans le mouvement de toutes les parties, une certaine loi qu'elles s'imposent les unes aux autres, qui les régit et qui les coordonne, qu'il est plus aisé de sentir que de rendre. La *Minerve* de Vassé, la *Baigneuse* d'Allegrain ont supérieurement ce mérite, dont je ne pense pas qu'un morceau de sculpture puisse se passer, et dont plusieurs artistes n'ont pas la première idée. C'est la nécessité de cette sympathie générale des membres qui fait qu'une femme assise l'est de la tête, du cou, des bras, des

1. Figure de 6 pieds de proportion.

cuisses, des jambes, de tous les points du corps et sous tous les aspects; ainsi d'une figure debout, d'une figure nue, d'une figure occupée de quelque manière que ce soit. Cette *Minerve* est svelte, sa tête est bien coiffée, et son casque de bonne forme.

189. LA COMÉDIE.

Figure petite, faite avec peu de soin et d'expression.

190. UNE NYMPHE ENDORMIE[1].

Très-médiocre.

Je n'ai point aperçu ces deux morceaux; c'est mauvais signe.

191. LE PORTRAIT EN BAS-RELIEF DE FEU L'IMPÉRATRICE DE RUSSIE, ÉLISABETH[2].

192. LE COMTE DE CAYLUS EN MÉDAILLON[3].

Le *Comte de Caylus* est beau, vigoureux, noble, fait avec hardiesse, bien modelé, bien ressenti, chair, beaux méplats, le trait pur, les peaux, les rides, les accidents de la vieillesse à merveille. La nature a été exagérée, mais avec tant de discrétion, que la ressemblance n'a rien souffert de la dignité qu'on a surajoutée. Il reste encore dans les longs plis, dans ces peaux qui pendent sous le menton des vieillards, une sorte de mollesse. Ce n'est pas du bois, c'est encore de la chair. C'est dommage que Vassé n'en ait pas fait la remarque.

Le médaillon d'*Élisabeth* est moins beau; mais il était aussi plus ingrat. Le ciseau y est un peu sec; les cheveux sont bien attachés sur sa tête, qui n'est pas sans majesté. Mais, pour en dire mon avis, ce vêtement qui étale et fait bouffer cette énorme paire de tétons, aura toujours à mes yeux un air barbare et de mauvais goût. Eh! qu'on les laisse se soutenir d'eux-mêmes dans la jeunesse, ou s'en aller librement dans l'âge avancé.

1. Petite figure en marbre.
2. Appartenant à M. le comte de Schuvaloff.
3. Appartenant à l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres.

Nature, Nature, c'est la contrainte, qu'on te fait souffrir pour te montrer comme tu n'es pas, qui gâte tout. Vérité de costume, fausseté de nature. La bordure de ce médaillon d'Élisabeth est un chef-d'œuvre de grand goût de dessin, et d'excellente exécution.

PAJOU.

193. LES BUSTES DU FEU DAUPHIN[1]. — 194. DU DAUPHIN SON FILS. — 195. DU COMTE DE PROVENCE. — 196. DU COMTE D'ARTOIS[2].

Plus plats, plus ignobles, plus bêtes que je ne saurais vous le dire. O la sotte famille... en sculpture! Le grand-père est si noble, a une si belle tête, si majestueuse, si douce pourtant et si fière!

197. LE BUSTE DU MARÉCHAL DE CLERMONT-TONNERRE.

Mais quelle fureur d'éterniser sa physionomie, quand on a celle d'un sot! Il me semble que, quand on a la fantaisie d'occuper de sa personne un art imitatif, il faudrait avoir d'abord la vanité d'examiner ce que cet art en pourra faire, et si j'étais artiste et qu'on m'apportât un aussi plat visage, je tournerais tant, que je le ferais entendre, non à la façon du Puget ou de Falconet, mais à la mienne; et le plat visage parti, je me frotterais les mains d'aise, et je me dirais à moi-même : « Dieu soit loué, je ne me déplairai pas six mois devant mon ouvrage. » Il y a pourtant un ciseau, des beautés, de la peau, de la chair, dans cette insipide figure. Elle est faite largement; il y a de la souplesse, du sentiment, de la vie.

Pour Dieu, mon ami, détournez-vous de ce coin; ne regardez ni ces *Enfants de M. de Voyer* (198), ni *M. de Sainscey* (199), ni cette figure de *la Magnificence,* dont Pajou n'a pas la première idée, ni cette *Sagesse*[3]. Tout cela est d'une insupportable médiocrité. Cependant Pajou en sait trop dans son art

1. Buste en marbre appartenant à M. le duc de La Vauguyon, ainsi que les trois suivants.

2. Ces trois derniers portraits étaient en terre cuite.

3. Ces deux esquisses en plâtre devaient être exécutées en grand pour le Palais-Royal.

pour ignorer que la sculpture veut être plus grande, plus piquante, plus originale, et en même temps plus simple dans le choix de ses caractères et de son expression, que la peinture; et qu'en sculpture point de milieu, sublime ou plat; ou, comme disait au Salon un homme du peuple : « Tout ce qui n'est pas de la sculpture est de la sculpterie. » Pajou nous a fait cette année beaucoup de sculpterie.

203. DESSIN DE LA MORT DE PÉLOPIDAS.

On le voit expirant dans sa tente. Sur le fond, au bord de son lit, des soldats affligés, les regards attachés sur lui, tiennent sa couverture levée. A droite, à son chevet, c'est un groupe de soldats debout; ils sont consternés. Sur le devant, vers la gauche, assis à terre, un autre soldat la tête penchée sur ses mains. Tout à fait à gauche, sur le devant, un troisième qui tient la cuirasse du général et qui la présente à ses camarades, qui forment un groupe devant lui.

Cela peut être d'un grand effet général pour le technique. Je vois que ces soldats placés sur le fond, qui tiennent la couverture levée, feront une belle masse. Ils attendent sans doute que Pélopidas soit expiré, pour la lui jeter sur le visage; et je ne nie pas que cette idée ne soit simple et sublime. Mais, du reste, où est l'incident remarquable? Entre tous ces soldats, où est le caractère d'un regret singulier? Que font-ils pour Pélopidas, qu'ils ne feraient pour tout autre? Où sont ces hommes qui ont pris le parti de se laisser mourir? Une douleur capable de ce projet extrême est muette, tranquille, silencieuse, presque sans mouvement, et n'en est que plus profonde. C'est ce que vous n'avez pas conçu. Vous me feriez presque penser que le génie vous manque. Croyez-vous que, quand vous auriez assemblé quelques-uns de ces soldats autour de la cuirasse brisée de Pélopidas, les yeux attachés sur elle, cela n'aurait pas parlé davantage? Quelle comparaison entre votre composition et celle du *Testament d'Eudamidas!* Cependant vous ne persuaderez à personne que votre sujet ne fût ni aussi grand, ni aussi pathétique, ni aussi fécond que celui du Poussin. Je ne vous dirai pas que les têtes penchées sur les mains sont bien usées. Tant qu'elles seront en nature, on aura le droit de les

employer dans l'art. Mais que fait votre Pélopidas? Il expire, et puis c'est tout; et cela n'eût pas été mal, si la résolution de ne pas lui survivre eût été caractérisée dans les siens par l'inaction, le silence et l'abandon. Vous n'y avez pas pensé, et vous m'autorisez à vous demander : « Quoi! dans cette foule le général thébain n'avait pas un ami particulier? Il n'y avait pas là un seul homme qui songeât à la perte que faisait la patrie, et qui parût tourner ses yeux, ses bras, ses regrets vers elle? » Je ne sais ce que j'aurais produit à votre place; je me serais renfermé longtemps dans les ténèbres; j'aurais assisté à la mort de Pélopidas; et je crois que j'y aurais vu autre chose. En général, la multitude des acteurs nuit à l'effet de la scène. Cette abondance est vraiment stérile. On n'y a recours que pour suppléer à une idée forte qui manque. Pigalle, jetez-moi à bas et ce squelette, et cet Hercule, tout beau qu'il est, et cette France qui intercède[1]. Étendez le maréchal dans sa dernière demeure, et que je voie seulement ces deux grenadiers affilant leurs sabres contre la pierre de sa tombe. Cela est plus beau, plus simple, plus énergique et plus neuf que tout votre fatras, moitié histoire, moitié allégorie.

Pajou a écrit à sa porte, pour devise, la maxime de Petit-Jean : « Sans argent, sans argent, l'honneur n'est qu'une maladie[2]. » De tout ce qu'il a exposé, je n'en estime rien. J'ai suivi cette longue enfilade de bustes, cherchant toujours inutilement quelque chose à louer. Voilà ce que c'est que de courir après le lucre. Je vois sortir de la bouche de cet artiste, en légende : *De contemnenda gloria;* écrit en rouleau autour de son ébauchoir : *De pane lucrando;* et sur la frange de son habit : *Fi de la gloire, et vivent les écus!* Il n'a fait qu'une bonne chose depuis son retour de Rome. C'est un talent écrasé sous le sac d'or. Qu'il y reste. Vous verrez qu'il aura lu ma dispute avec son confrère sur le sentiment de l'immortalité et le respect de la postérité; et qu'il aura trouvé que je n'avais pas le sens commun[3].

1. C'est le *Mausolée* du maréchal de Saxe que désigne ici Diderot.

2. Mais, sans argent, l'honneur n'est qu'une maladie.
RACINE, *les Plaideurs*, acte I, scène I. (BR.)

3. Il courait des copies de la *Correspondance* de Diderot avec Falconet sur ce sujet.

CAFFIERI.

204. L'INNOCENCE[1].

L'*Innocence!* cela l'*Innocence?* cela vous plaît à dire, monsieur Caffieri. Elle regarde en coulisse; elle sourit malignement; elle se lave les mains dans un bassin placé devant elle sur un trépied. L'*Innocence*, qui est sans la moindre souillure, n'a pas besoin d'ablution. Elle semble s'applaudir d'une malice qu'elle a mise sur le compte d'un autre. La recherche et le luxe de son vêtement réclament encore contre son prétendu caractère. L'*Innocence* est simple en tout. Du reste, figure charmante, bien composée, bien drapée; le linge qui dérobe sa cuisse et sa jambe, à miracle; jolis pieds, jolies mains, jolie tête. Permettez que j'efface ce mot, l'*Innocence*, et tout sera bien. Vous n'avez pas fait ce que vous vouliez faire, mais qu'importe? ce que vous avez fait est précieux.

205. LA VESTALE TARPEÏA[2].

Elle est debout; elle est sage, bien drapée, d'un caractère de tête extrêmement sévère. C'est bien la supérieure de ce couvent. J'aime beaucoup cette figure; elle imprime le respect. On lui voit neuf pieds de haut.

206. L'AMITIÉ QUI PLEURE SUR UN TOMBEAU.

On voit à gauche une cassolette où brûlent des parfums; la vapeur odoriférante se répand sur un cube qui soutient une urne; il s'élève de derrière le cube quelques branches de cyprès recourbées sur l'urne. A droite, éplorée, étendue à terre, un bras appuyé sur le dais, la tête posée sur son bras, l'autre bras tombant mollement sur une de ses cuisses, la figure de l'Amitié.

Ce modèle de tombeau est simple et beau. L'ensemble en est pittoresque; et l'on ne désire rien à la figure de l'Amitié

1. Figure en marbre de 2 pieds 4 pouces de proportion.
2. De 2 pieds 2 pouces de proportion.

de tout ce qui tient aux parties de l'art. La position, l'expression, le dessin, la draperie, sont bien. Mais qu'est-ce qui désigne l'Amitié plutôt qu'une autre vertu?

207. LE PORTRAIT DU PEINTRE HALLÉ.

Je ne me le rappelle pas.

208. LE PORTRAIT DU MÉDECIN BORIE[1].

Ressemblant à faire mourir de peur un malade.

Tout ce que Caffieri a exposé cette année est digne d'éloge. Certes cela ne manque pas de ce que vous savez. Je crois que cet artiste est mort il y a quelques mois. Un an plus tôt, on ne l'aurait pas regretté.

BERRUER.

209. L'ANNONCIATION EN BAS-RELIEF; AUX DEUX CÔTÉS DU BAS-RELIEF LA FOI ET L'HUMILITÉ[2].

Grand morceau, dont on a exposé le modèle sur la moitié de sa grandeur.

Hors du bas-relief, à droite, contre un pilastre, une figure de ronde-bosse, tenant une balle dans la main, foulant du pied une couronne, son autre bras ramené sur son ventre, y soutenant sa draperie, ce qui lui donne l'air d'une fille grosse; et je ne voudrais pas jurer qu'il n'en fût quelque chose, car elle est triste. Je n'entends rien à ces symboles. Qu'est-ce que cette balle? Eh! l'Orgueil foule encore mieux aux pieds les couronnes que l'Humilité.

A gauche, adossée au pilastre correspondant, une autre figure de ronde-bosse, un calice à la main, ce calice surmonté d'une hostie, l'autre main montrant le vase sacré. Figure hiéroglyphique, paquet de draperies.

Entre ces deux pilastres, dans un enfoncement, formant l'intérieur d'une chambre, l'*Annonciation*. La Vierge est à

1. Les quatre derniers morceaux cités étaient en terre cuite.
2. Modèle en plâtre. Ce morceau devait être exécuté du double de sa grandeur pour être placé dans l'église cathédrale de Chartres.

droite, à genoux, le corps incliné, en devant s'entend, et se soumettant au *fiat;* elle est aussi de ronde-bosse. Ses bras étendus, ouverts, rendent bien sa résignation. Il n'y a, du reste, ni bien ni mal à en dire; c'est de position, de draperie, de caractère, une Vierge comme une autre. A gauche, en l'air et de bas-relief, l'Ange annonciateur. Ce n'est pas celui de Saint-Roch. Celui-ci eût tenté la Vierge, fait cocu Joseph, et l'Esprit-Saint camus. Berruer, ou Dieu le père, l'a choisi cette fois maigre, long, élancé et d'un caractère de tête ordinaire. Il fait son compliment, et montre l'Esprit-Saint de ronde-bosse, à l'angle supérieur droit de la chambre, à la pointe du faisceau lumineux et fécondant qui passe sur la tête de la Vierge, et forme des sillons de bas-relief sur le fond. Ouvrage commun dans toutes ses parties. Ces figures des côtés en détruiraient le silence, s'il y en avait. Ne nous arrêtons pas davantage à ce qui n'a arrêté personne.

210. HÉBÉ[1].

Ah! quelle Hébé! Nulle grâce. C'est la déesse de la jeunesse, et elle a vingt-quatre ans au moins. C'est celle qui verse aux dieux l'ambroisie, ce breuvage qui allume dans les âmes divines une joie éternelle; et elle est ennuyée et triste. L'artiste aura choisi le jour où Ganymède fut admis au rang des dieux. Les bras de cette Hébé ne finissent point.

211. UN BUSTE EN TERRE CUITE.

Je ne sais de qui, et placé je ne sais où. Berruer a du talent qu'il a bien caché cette année.

212. GOIS[2].

212. ARISTÉE DÉSESPÉRÉ DE LA PERTE DE SES ABEILLES[3].

Qui est ce désespéré renversé sur une ruche, au dedans de

1. Modèle en terre cuite. Cette figure est exécutée en marbre.
2. Étienne-René-Adrien Gois, né à Paris le 14 février 1731, mort dans la même ville le 3 février 1823; élève de Michel-Ange Slodtz. Premier grand prix en 1757, agréé en 1765, académicien en 1770.
3. Modèle en plâtre.

laquelle on voit des rayons de miel? Comme ses cheveux pendent! comme il se tord les bras! comme il crie! A-t-il perdu son père, sa mère, sa sœur ou sa fille, son ami ou sa maîtresse? Non, c'est Aristée qui a perdu ses mouches. Quand l'idée est absurde, j'ai peine à parler du faire. Cette figure est bien modelée, et il y a, certes, de très-belles parties et du ciseau.

213. L'IMAGE DE LA DOULEUR[1].

On dit que cela est beau, que cette tête est touchante, que l'expression en est belle, et le marbre bien travaillé. Je dis moi, contre le sentiment général, que cette douleur n'est que celle d'une Vierge au pied de la croix; qu'elle est unie, monotone, sans inégalités, sans passages; que c'est une vessie soufflée; que, si l'on appliquait un peu fortement les mains sur ses joues, elles feraient la plus belle explosion. La douleur donne de la bouffissure, mais non jusque-là. C'est une infiltration aqueuse la plus complète.

214. BUSTE EN TERRE CUITE.

Je ne sais de qui; mais vrai, savant, parlant, original. Je gage qu'il ressemble.

215. PLUSIEURS DESSINS LAVÉS.

Avant que d'en parler, soyons de bonne foi. C'est peut-être le poëte qui a inspiré au statuaire ce désespéré d'Aristée. Il n'en est rien; le poëte dit simplement :

Tristis ad extremi sacrum caput adstitit amnis,
Multa querens.

VIRGIL. *Georg.* lib. IV, v. 319, 320.

C'est un fils qui s'adresse à sa mère, dans Virgile; dans le statuaire, c'est un enragé qui charge les dieux d'imprécations.

Les dessins lavés au bistre et à l'encre de la Chine sont sublimes, tout à fait dans le goût des grands maîtres. Rien de

1. Buste en marbre.

manièré, de petit, ni de moderne, soit pour la composition, soit pour les caractères, soit pour la touche. Il n'y a rien de fini. Ce sont des jets de têtes, mais beaux, mais grands, mais neufs, et d'un pittoresque!... Un homme qui sent, ne passe pas là-devant sans être tiré par la manche. Cet artiste a de l'idée.

MOUCHY[1].

216. LE REPOS D'UN BERGER[2].

Il est assis; il a les mains appuyées sur un bâton qui soutient ses bras; le reste du corps est assez mollement jeté de la droite à la gauche; il regarde; il respire; il vit. Il aperçoit au loin quelque objet qui l'intéresse. Il est voluptueux d'attitude mais non de repos. Le repos ici a précédé la fatigue. L'homme qui se repose se soulage d'un malaise; on le voit sur son visage, dans l'affaissement, l'abandon de ses membres; et ces caractères manquent à ce berger. Je dirai de celui-ci et de celui qui a fait l'*Innocence :* pourquoi avoir écrit votre intention au bas de votre figure? C'est une sottise. Avez-vous craint que nous ignorassions que vous n'avez rien entendu à ce que vous faisiez? Falconet a-t-il eu besoin de graver au pied de son *Amitié:* l'AMITIÉ? Eh! laissez à notre imagination le soin de baptiser vos ouvrages. Elle s'en acquittera bien. Hâtez-vous donc d'effacer ces ridicules inscriptions. Je l'ai revue, cette *Innocence* prétendue; elle a la tête penchée vers la droite, et la gorge nue de ce côté. Si vous la considérez quelque temps, vous croirez qu'elle sourit en elle-même de l'impression que cette gorge a faite sur quelqu'un qui la regarde furtivement et dont elle peut ignorer la présence, et qu'elle dit en elle-même : « Cela vous plaît! » Je le crois bien; aussi n'est-il pas mal, ce téton. Quand à la tête du *Berger de repos*, c'est la copie assez fidèle de la première figure qu'on trouve à gauche, aux Tuileries, en entrant par le Pont-Royal[3].

1. Louis-Philippe Mouchy, né à Paris le 31 mars 1734, mort le 10 décembre 1801. Il fut élève de Pigalle. Il était agréé en 1767 et devint académicien en 1768.
2. Morceau de réception de l'artiste; aujourd'hui au Louvre.
3. Cette statue était un *Chasseur au repos*, par Coustou l'aîné.

217. DEUX ENFANTS DESTINÉS POUR UNE CHAPELLE.

Cela des enfants! Ce sont deux gros boudins étranglés par le bout, pour y pratiquer une tête.

218. DEUX MÉDAILLONS.

Je ne les ai point vus, Dieu merci!

Lorsque Mouchy demanda à Pigalle sa nièce en mariage, il lui mit un ébauchoir à la main, et lui présentant de la terre glaise, il lui dit : « Écris-moi là ta demande. » Falconet en aurait fait autant; seulement il aurait dit : « Écrivez. » Mouchy disait à un jeune Suisse de ses amis : « Pourquoi ne te fais-tu pas recevoir? — Diable, lui répondit le Suisse, tu en parles bien à ton aise. Je n'ai point d'oncle, moi. »

FRANCIN[1].

218. UN CHRIST A LA COLONNE[2].

Il attend la fessée. Figure commune, plate de caractère et d'expression, sans aucun mérite qui la distingue. Morceau de réception, morceau d'exclusion.

LES GRAVEURS.

219. COCHIN.

Plusieurs dessins allégoriques, sur les règnes des rois de France[3]. J'aime Cochin; mais j'aime plus la vérité. Les dessins de Cochin sont de très-bons tableaux d'histoire, bien composés,

1. Claude-Clair Francin, né à Strasbourg le 5 juin 1702, mort le 18 mars 1773.

2. Cette statue n'est point au livret. Francin fut reçu par l'Académie sur sa présentation. Elle est aujourd'hui au Louvre, Sculpture moderne, n° 291.

3. Ces dessins devaient servir et ont servi en effet à l'ornement de l'*Abrégé chronologique de l'histoire de France* par le président Hénault, édition de 1768.

bien dessinés, figures bien groupées, costumes bien rigoureusement observés, et dans les armes et dans les vêtements, et dans les caractères. Mais il n'y a point d'air entre les figures, point de plans. Sa composition n'a que l'épaisseur du papier. C'est comme une plante qu'un botaniste met à sécher dans un livre. Elles sont aplaties, collées les unes sur les autres. Il ne sait pas peindre; la magie des lumières et des ombres lui est inconnue; rien n'avance, rien ne recule; et puis, comparé à Bouchardon, à d'autres grands dessinateurs, je trouve qu'il emploie trop de crayon, ce qui ôte à son faire de la facilité, sans lui donner plus de force. Je ne saurais m'empêcher d'insister sur un autre défaut, qui n'est pas celui de l'artiste. C'est que la barbarie et le mauvais goût des vêtements donnent à ces compositions un aspect bas, ignoble, un faux air de bambochades. Il faudrait un génie rare, un talent extraordinaire, une force d'expression peu commune, une grande manière de traiter de plats vêtements pour conserver aux actions de la dignité.

Un de ses meilleurs dessins est celui où le fougueux Bernard entraîne à la croisade son monarque[1], en dépit du sage Suger. Le monarque a l'épée nue à la main. Bernard l'a saisi par cette main armée. Suger le tient de l'autre, parle, représente, prie, sollicite, et sollicite en vain. Le moine est très-impérieux, très-beau; l'abbé, très-affligé, très-suppliant.

Autre vice de ces compositions, c'est qu'il y a trop d'idées, trop de poésie, de l'allégorie fourrée partout, gâtant tout, brouillant tout, une obscurité presque à l'épreuve des légendes. Je ne m'y ferai jamais. Jamais je ne cesserai de regarder l'allégorie comme la ressource d'une tête stérile, faible, incapable de tirer parti de la réalité, et appelant l'hiéroglyphe à son secours; d'où il résulte un galimatias de personnes vraies et d'êtres imaginaires qui me choque, compositions dignes des temps gothiques, et non des nôtres. Quelle folie de chercher à caractériser autour d'un fait, d'un instant individuel, l'intervalle d'un règne! Eh! rends-moi bien cet instant; laisse là tous ces monstres symboliques; surtout donne de la profondeur à ta scène; que tes figures ne soient pas à mes yeux des cartons découpés, et tu seras simple, clair, grand et beau.

1. Louis VII. (Br.)

Avec tout cela, les dessins de Cochin sont faits avec un esprit infini, d'un goût exquis; il y a de la verve, du tact, du ragoût, du caractère, de l'expression. Cependant, arrangés de pratique. Il compte pour rien la nature. Cela est de son âge. Il l'a tant vue, qu'il croit sérieusement, comme son ami Boucher, qu'il n'a plus rien à y voir. Eh! enragées bêtes que vous êtes, je ne l'exige pas de vous pour faire un nez, une bouche, un œil, mais bien pour saisir, dans l'action d'une figure, cette loi de sympathie qui dispose de toutes ces parties, et qui en dispose d'une manière qui sera toujours nouvelle pour l'artiste, eût-il été doué de la plus incroyable imagination, eût-il par devers lui mille ans d'étude.

220. UN DESSIN REPRÉSENTANT UNE ÉCOLE DE MODÈLE[1].

Autour duquel les élèves travaillent pour le prix de l'expression. Cette figure élevée sur l'estrade, joue bien la dignité; ces élèves sont très-bien posés; mais l'école n'a pas un pouce de profondeur. Il faut être bien maladroit, pour ne savoir pas étendre la scène avec une estrade, une figure, des rangs de bancs concentriques, et des élèves dispersés sur ces bancs. Il n'y a point ici de sortilége; ce n'est qu'une affaire linéaire et de perspective. Cela me dépite. Cochin est paresseux, et compte trop sur sa facilité.

LE BAS ET COCHIN.

221. DEUX ESTAMPES DE LA QUATRIÈME SUITE DES PORTS DE FRANCE, PEINTS PAR VERNET.

Gravures médiocres, faites en commun par deux habiles gens, dont l'un aime trop l'argent, et l'autre trop le plaisir. Ce n'est pas seulement à Vernet, c'est à eux-mêmes que ces artistes sont inférieurs; l'un a fait les figures par-dessous jambe, et Le Bas les ciels.

1. Dans l'instant où les jeunes gens concourent pour le prix d'expression fondé par feu M. le comte de Caylus. (*Complément de la note du livret.*)

WILLE.

222. L'INSTRUCTION PATERNELLE, D'APRÈS TERBURG.

223. L'OBSERVATEUR DISTRAIT, D'APRÈS MIERIS.

Il faut saisir tout ce qui sortira du burin de celui-ci. Il est habile et travaille d'après habiles. Il a excellé dans de grands morceaux, et il est précieux dans les petits sujets. Avec tout cela, les graveurs se multiplient à l'infini, et la gravure s'en va. Wille a le burin net, et d'une sûreté propre à l'artiste ; la tête de l'*Observateur* précieusement finie, et bien dans l'effet.

FLIPART.

224. LE PARALYTIQUE, D'APRÈS GREUZE.

225. LA JEUNE FILLE QUI PLEURE SON OISEAU, D'APRÈS LE MÊME.

Celui qui ne connaîtra ces deux morceaux que d'après la gravure, sera bien éloigné de compte. Le *Paralytique* est sec, dur et noir. La *Jeune Fille* a perdu sa finesse et sa grâce; elle a un œil poché, et cette guirlande qui l'encadre l'alourdit. Le *Paralytique*, estampe charbonnée, caractères manqués, rien de l'effet du tableau ; ponsif noir, étalé sur un morceau de fer-blanc.

LEMPEREUR.

226. LE PORTRAIT DE M. WATELET[1].

227. L'APOTHÉOSE DE M. DE BELLOY[2].

Je ne connais pas le *Portrait de M. Watelet*; quant à l'*Apothéose de M. de Belloy*, tant que Voltaire n'aura pas vingt statues en bronze et autant en marbre, il faut que j'ignore cette

1. D'après le dessin de Cochin.
2. D'après le tableau de Jollain et gravé sous les ordres de M. le duc de Charost, gouverneur de Calais.

impertinence. C'est un médaillon présenté au Génie de la Poésie, pour être attaché à la pyramide de l'Immortalité. Attache, attache tant que tu voudras, pauvre Génie si vilement employé; je te réponds que le clou manquera, et que le médaillon tombera dans la boue. Une Apothéose! et pourquoi? Pour une mauvaise tragédie[1], sur un des plus beaux sujets et des plus féconds, d'un style boursouflé et barbare, morte à n'en jamais revenir. Cela fait hausser les épaules. On dit le Watelet assez bien. Pour le De Belloy, mauvais de tout point. J'en suis bien aise.

MOITTE.

228. LE PORTRAIT DE DUHAMEL DU MONCEAU.

Celui à qui Maupertuis disait : « Convenez, qu'excepté vous, tous les physiciens de l'Académie ne sont que des sots »; et qui répondait ingénûment à Maupertuis : « Je sais bien, monsieur, que la politesse excepte toujours celui à qui l'on parle. » Ce Duhamel a inventé une infinité de machines qui ne servent à rien[2]; écrit et traduit une infinité de livres sur l'agriculture, qu'on ne connaît plus; fait toute sa vie des expériences dont on attend encore quelque résultat utile; c'est un chien qui suit à vue le gibier que les chiens qui ont du nez font lever, qui le fait abandonner aux autres, et qui ne le prend jamais. Au reste, son portrait est d'un burin moelleux et qui sait donner aux chairs de la souplesse.

MELLINI.

229. Un portrait à moi inconnu[3].

BEAUVARLET.

230. M. LE COMTE D'ARTOIS ET MADAME, D'APRÈS DROUAIS.

Autres morceaux à moi inconnus.

1. Le *Siége de Calais*, représenté le 13 février 1765. (Br.) — V. l'article de Diderot sur cette pièce, t. VIII, p. 452.

2. V. sur une certaine machine la *Lettre sur l'abbé Galiani*, t. VI, p. 441.

3. Le livret dit : d'après feu M. Alard.

Pour ses dessins de *Mercure* et d'*Aglaure*, et de la *Fête de campagne*, l'un d'après La Hire, et l'autre d'après Teniers, tous les deux destinés pour le burin, ils sont faciles et bien.

232. ALLIAMET ET STRANGE.

Lorsqu'un *Ancien Port de Gênes*, d'après Berghem; un *Abraham répudiant Agar*, et une *Esther devant Assuérus*, d'après le Guerchin; une *Vierge avec son enfant*, un *Amour endormi*, d'après le Guide, ne font pas sensation, ils doivent être bien médiocres. Il faut avouer aussi qu'à côté de la peinture, le rôle de la gravure est bien froid; on la laisse toute seule dans les embrasures des croisées, où il est d'usage de la reléguer.

235-243. DEMARTEAU[1].

Je me suis expliqué ailleurs sur l'allégorie de Cochin, relative à la vie et à la *Mort de M. le Dauphin.*

La Justice protégeant les Arts, *Notre-Seigneur au tombeau*, les deux premiers d'après le Caravage, le second d'après le Cortone, tous les trois dessinés par Cochin, et gravés par Demarteau, sont à s'y tromper. Ce sont de vrais dessins au crayon. La belle, l'utile invention que cette manière de graver!

Le *Groupe d'enfants*, la *Tête de femme*, les *deux petites Têtes*, la *Femme qui dort avec son enfant*[2], gravés au crayon, mais à plusieurs crayons, sont d'un effet vraiment surprenant.

J'en dis autant de l'*Académie du satyre Marsyas* d'après Carle Van Loo. Les deux *Enfants* en l'air, sortant de dessous un lambeau de draperie, sont d'une finesse et d'une légèreté étonnantes; cette *Femme*, qui regarde ironiquement par-dessus son épaule, est d'une grâce et d'une expression peu communes. Je loue Boucher, quand il le mérite.

Et fin des Graveurs, et du Salon de 1767.

Dieu soit béni. J'étais las de louer et de blâmer. Il ne me

1. Gilles Demarteau était né à Liége en 1729. Il mourut à Paris en 1776. Il était alors agréé. Diderot a parlé, dans son Salon de 1765, de son procédé de gravure imitant le crayon. V. t. X, p. 447.

2. Tous ces dessins d'après Boucher.

reste plus qu'à vous faire l'histoire de la distribution des prix de cette année, de l'injustice et de la honte de l'Académie, et du ressentiment et de la vengeance des élèves. Ce sera pour le feuillet suivant, le seul que je voudrais que l'on publiât et qu'on affichât à la porte de l'Académie et dans tous les carrefours, afin qu'un pareil événement n'eût jamais lieu. En attendant ce feuillet, permettez, pour le soulagement de ma conscience tourmentée de remords, que je réclame ici contre tout ce que j'ai dit, soit en bien, soit en mal. Je ne réponds que d'une chose, c'est de n'avoir écouté dans aucun endroit ni l'amitié ni la haine. Mais quand je pense que j'ai moins employé de temps à examiner deux cents morceaux, qu'il n'en faudrait accorder à trois ou quatre pour en bien juger; quand j'apprécie scrupuleusement la petite dose de mon expérience et de mes lumières avec la témérité dont je prononce; et surtout lorsque je vois que, moins ignorant d'un Salon à un autre, je suis plus réservé, plus timide, et que je présume avec raison qu'il ne me manque peut-être que d'avoir vu davantage pour être plus juste, je me frappe la poitrine, et je demande pardon à Dieu, aux hommes et à vous, mon père, et de mes critiques hasardées, et de mes éloges inconsidérés.

DE LA MANIÈRE.

Sujet difficile, trop difficile peut-être, pour celui qui n'en sait pas plus que moi; matière à réflexions fines et profondes, qui demande une grande étendue de connaissances, et surtout une liberté d'esprit que je n'ai pas. Depuis la perte de notre ami commun [1], mon âme a beau s'agiter, elle reste enveloppée de ténèbres, au milieu desquelles une longue suite de scènes douloureuses se renouvellent. Au moment où je vous parle, je suis à côté de son lit; je le vois, j'entends sa plainte, je touche

1. Le Dr Roux, chimiste et auteur du *Journal de médecine*. (*Note manuscrite de Naigeon le jeune*.)

ses genoux froids; je pense qu'un jour... Ah! Grimm, dispensez-moi d'écrire, ou du moins laissez-moi pleurer un moment.

La *manière* est un vice commun à tous les beaux-arts. Ses sources sont plus secrètes encore que celles de la beauté. Elle a je ne sais quoi d'original qui séduit les enfants, qui frappe la multitude, et qui corrompt quelquefois toute une nation; mais elle est plus insupportable à l'homme de goût que la laideur; car la laideur est naturelle, et n'annonce par elle-même aucune prétention, aucun ridicule, aucun travers d'esprit.

Un sauvage *maniéré*, un paysan, un pâtre, un artisan *maniérés*, sont des espèces de monstres qu'on n'imagine pas en nature; cependant ils peuvent l'être en imitation. La *manière* est dans les arts ce qu'est la corruption des mœurs chez un peuple.

Il me semblerait donc premièrement que la *manière*, soit dans les mœurs, soit dans le discours, soit dans les arts, est un vice de société policée.

A l'origine des sociétés, on trouve les arts bruts, le discours barbare, les mœurs agrestes; mais ces choses tendent d'un même pas à la perfection, jusqu'à ce que le grand goût naisse; mais ce grand goût est comme le tranchant d'un rasoir, sur lequel il est difficile de se tenir. Bientôt les mœurs se dépravent; l'empire de la raison s'étend; le discours devient épigrammatique, ingénieux, laconique, sentencieux; les arts se corrompent par le raffinement. On trouve les anciennes routes occupées par des modèles sublimes qu'on désespère d'égaler. On écrit des poétiques; on imagine de nouveaux genres; on devient singulier, bizarre, *maniéré*; d'où il paraît que la *manière* est un vice d'une société policée, où le bon goût tend à la décadence.

Lorsque le bon goût a été porté chez une nation à son plus haut point de perfection, on dispute sur le mérite des Anciens, qu'on lit moins que jamais. La petite portion du peuple qui médite, qui réfléchit, qui pense, qui prend pour unique mesure de son estime le vrai, le bon, l'utile, pour trancher le mot, les philosophes dédaignent les fictions, la poésie, l'harmonie, l'antiquité. Ceux qui sentent, qui sont frappés d'une belle image, qui ont une oreille fine et délicate, crient au blasphème, à l'impiété. Plus on méprise leur idole, plus ils s'inclinent devant elle. S'il

se rencontre alors quelque homme original, d'un esprit subtil, discutant, analysant, décomposant, corrompant la poésie par la philosophie, et la philosophie par quelques bluettes de poésie, il naît une *manière* qui entraîne la nation. De là une foule d'insipides imitateurs d'un modèle bizarre, imitateurs dont on pourrait dire, comme le médecin Procope disait : « Eux, bossus! vous vous moquez; ils ne sont que mal faits. »

Ces copistes d'un modèle bizarre sont insipides, parce que leur bizarrerie est d'emprunt; leur vice ne leur appartient pas; ce sont des singes de Sénèque, de Fontenelle et de Boucher.

Le mot *manière* se prend en bonne et en mauvaise part; mais presque toujours en mauvaise part, quand il est seul. On dit : Avoir de la *manière*, être *maniéré*, et c'est un vice; mais on dit aussi : Sa *manière* est grande; c'est la *manière* du Poussin, de Le Sueur, du Guide, de Raphaël, des Carrache.

Je ne cite ici que des peintres; mais la *manière* a lieu dans tous les genres, en sculpture, en musique, en littérature.

Il y a un modèle primitif qui n'est point en Nature, et qui n'est que vaguement, confusément dans l'entendement de l'artiste. Il y a entre l'être de Nature le plus parfait et ce modèle primitif et vague une latitude sur laquelle les artistes se dispersent. De là les différentes *manières* propres aux diverses écoles, et à quelques maîtres distingués de la même école : *manière* de dessiner, d'éclairer, de draper, d'ordonner, d'exprimer; toutes sont bonnes, toutes sont plus ou moins voisines du modèle idéal. La *Vénus de Médicis* est belle. La statue du *Pygmalion* de Falconet est belle. Il semble seulement que ce soient deux espèces diverses de belle femme.

J'aime mieux la belle femme des Anciens que la belle femme des modernes, parce qu'elle est plus femme. Car qu'est-ce que la femme? Le premier domicile de l'homme. Faites donc que j'aperçoive ce caractère dans la largeur des hanches et des reins. Si vous cherchez l'élégance, le svelte aux dépens de ce caractère, votre élégance sera fausse, vous serez *maniéré*.

Il y a une *manière* nationale dont il est difficile de se départir. On est tenté de prendre pour la belle nature celle qu'on a toujours vue : cependant le modèle primitif n'est d'aucun siècle, d'aucun pays. Plus la *manière* nationale s'en rapprochera, moins elle sera vicieuse. Au lieu de me montrer le

premier domicile de l'homme, vous me montrez celui du plaisir.

Qui est-ce qui a gâté presque toutes les compositions de Rubens, si ce n'est cette vilaine et matérielle nature flamande, qu'il a imitée? Dans des sujets flamands, peut-être serait-elle moins répréhensible; peut-être la constitution lâche, molle et replète, étant bien d'un Silène, d'une Bacchante et d'autres êtres crapuleux, conviendrait-elle tout à fait dans une Bacchanale.

C'est que toute incorrection n'est pas vicieuse; c'est qu'il y a des difformités d'âge et de condition. L'enfant est une masse de chair non développée; le vieillard est décharné, sec et voûté. Il y a des incorrections locales. Le Chinois a ses yeux petits et obliques; la Flamande, ses grosses fesses et ses lourdes mamelles; le Nègre, son nez épaté, ses grosses lèvres et ses cheveux crépus. C'est en s'assujettissant à ces incorrections qu'on éviterait la *manière*, loin d'y tomber.

Si la *manière* est une affectation, quelle est la partie de la peinture qui ne puisse pécher par ce défaut!

Le dessin? Mais il y en a qui dessinent rond; il y en a qui dessinent carré. Les uns font leurs figures longues et sveltes; d'autres les font courtes et lourdes; ou les parties sont trop ressenties, ou elles ne le sont point du tout. Celui qui a étudié l'écorché voit et rend toujours le dessous de la peau. Certains artistes stériles n'ont qu'un petit nombre de positions de corps, qu'un pied, une main, un bras, un dos, une jambe, une tête, qu'on retrouve partout. Ici, je reconnais l'esclave de la nature; là l'esclave de l'antique.

Le clair-obscur? Mais qu'est-ce que cette affectation de rassembler toute la lumière sur un seul objet, et de jeter le reste de la composition dans l'ombre? Il semble que ces artistes n'ont jamais rien vu que par un trou. D'autres étendront davantage leurs lumières et leurs ombres; mais ils retombent sans cesse dans la même distribution, leur soleil est immobile. Si vous avez jamais observé les petits ronds éclairés de la lumière réfléchie d'un canal au plafond d'une galerie, vous aurez une juste idée du papillotage.

La couleur? Mais le soleil de l'art n'étant pas le même que le soleil de la nature; la lumière du peintre, celle du ciel; la

chair de la palette, la mienne; l'œil d'un artiste, celui d'un autre; comment n'y aurait-il point de *manière* dans la couleur? Comment l'un ne serait-il pas trop éclatant, l'autre trop gris, un troisième tout à fait terne ou sombre? Comment n'y aurait-il pas un vice de technique, résultant des faux mélanges; un vice de l'école ou de maître; un vice de l'organe, si les différentes couleurs ne l'affectent pas proportionnellement?

L'expression? Mais c'est elle qu'on accuse principalement d'être *maniérée*. En effet l'expression est *maniérée* en cent façons diverses. Il y a dans l'art, comme dans la société, les fausses grâces, la minauderie, l'afféterie, le précieux, l'ignoble, la fausse dignité ou la morgue, la fausse gravité ou la pédanterie, la fausse douleur, la fausse piété; on fait grimacer tous les vices, toutes les vertus, toutes les passions; ces grimaces sont quelquefois dans la nature; mais elles déplaisent toujours dans l'imitation; nous exigeons qu'on soit homme, même au milieu des plus violents supplices.

Il est rare qu'un être qui n'est pas tout entier à son action ne soit pas *maniéré*.

Tout personnage qui semble vous dire : « Voyez comme je pleure bien, comme je me fâche bien, comme je supplie bien », est faux et *maniéré*.

Tout personnage qui s'écarte des justes convenances de son état ou de son caractère, un magistrat élégant, une femme qui se désole et qui cadence ses bras, un homme qui marche et qui fait la belle jambe, est faux et *maniéré*.

J'ai dit quelque part que le célèbre Marcel *maniérait* ses élèves, et je ne m'en dédis pas. Les mouvements souples, gracieux, délicats qu'il donnait aux membres, écartaient l'animal des actions simples, réelles, de la nature, auxquelles il substituait des attitudes de convention, qu'il entendait mieux que personne au monde. Mais Marcel ne savait rien de l'allure franche du sauvage. Mais à Constantinople, ayant à montrer à marcher, à se présenter, à danser à un Turc, Marcel se serait fait d'autres règles. Qu'on prétende que son élève exécutait à merveille la singerie française du respect, j'y consentirai; mais que cet élève sût mieux qu'un autre se désoler de la mort ou de l'infidélité d'une maîtresse, se jeter aux pieds d'un père irrité, je n'en crois rien. Tout l'art de Marcel se réduisait à la science

d'un certain nombre d'évolutions de société; il n'en savait pas assez pour former même un médiocre acteur; et le plus insipide modèle qu'un artiste eût pu choisir, c'eût été son élève.

Puisqu'il y a des groupes de commande, des masses de convention, des attitudes parasites, une distribution asservie au technique, souvent en dépit de la nature du sujet, de faux contrastes entre les figures, des contrastes tout aussi faux entre les membres d'une figure, il y a donc de la *manière* dans la composition, dans l'ordonnance d'un tableau.

Réfléchissez-y, et vous concevrez que le pauvre, le mesquin, le petit, le *maniéré*, a lieu même dans la draperie.

L'imitation rigoureuse de Nature rendra l'art pauvre, petit, mesquin, mais jamais faux ou *maniéré*.

C'est de l'imitation de Nature, soit exagérée, soit embellie, que sortiront le beau et le vrai, le *maniéré* et le faux; parce qu'alors l'artiste est abandonné à sa propre imagination : il reste sans aucun modèle précis.

Tout ce qui est romanesque est faux et *maniéré*. Mais toute nature exagérée, agrandie, embellie au delà de ce qu'elle nous présente dans les individus les plus parfaits n'est-elle pas romanesque? Non. Quelle différence mettez-vous donc entre le romanesque et l'exagéré? Voyez-le dans le préambule de ce Salon.

La différence de l'*Iliade* à un roman est celle de ce monde tel qu'il est à un monde tout semblable, mais où les êtres, et par conséquent tous les phénomènes physiques et moraux, seraient beaucoup plus grands; moyen sûr d'exciter l'admiration d'un pygmée tel que moi.

Mais je me lasse, je m'ennuie moi-même, et je finis, de peur de vous ennuyer aussi. Je ne suis pas autrement satisfait de ce morceau, que je brûlerais si ce n'était sous peine de le refaire.

LES DEUX ACADÉMIES[1].

Mon ami, faisons toujours des contes. Tandis qu'on fait un conte, on est gai; on ne songe à rien de fâcheux. Le temps se passe; le conte de la vie s'achève, sans qu'on s'en aperçoive.

J'avais deux Anglais à promener. Ils s'en sont retournés, après avoir tout vu; et je trouve qu'ils me manquent beaucoup. Ceux-là n'étaient pas enthousiastes de leur pays. Ils remarquaient que notre langue s'était perfectionnée, tandis que la leur était restée presque barbare... « C'est, leur dis-je, que personne ne se mêle de la vôtre, et que nous avons quarante oies qui gardent le Capitole »; comparaison qui leur parut d'autant plus juste qu'ainsi que les oies romaines, les nôtres gardent le Capitole et ne le défendent pas.

Les quarante oies viennent de couronner une mauvaise pièce d'un petit Sabatin Langeac[2], pièce plus jeune encore que l'auteur, pièce dont on fait honneur à Marmontel, qui pourrait dire comme le paysan de Mme de Sévigné accusé par une fille de lui avoir fait un enfant : « Je ne l'ai pas fait; mais il est vrai que je n'y ai pas nui »; pièce que Marmontel a lue à l'assemblée publique, sans que la séduction de sa déclamation en ait pu dérober la pauvreté; pièce qui a ôté le prix à un certain M. de Rulhières, qui avait envoyé au concours une excellente satire *sur l'Inutilité des disputes*, excellente pour le ton et pour les choses, et qu'on a cru devoir exclure pour cause de personnalités; et tout cela n'est pas un conte, ni ce qui suit non plus.

Ce jugement des oies a donné lieu à une scène assez vive entre Marmontel et un jeune poëte appelé Champfort, d'une

1. Ce morceau est reproduit presque textuellement dans la lettre à Mlle Voland, du 10 septembre 1768. A cette date, Diderot écrivait : « Je ne fais rien, mais rien du tout, pas même ce *Salon* (de 1767), dont j'espère que ni Grimm ni moi ne verrons la fin. » Nous avons déjà vu dans les notes de 1765 que Diderot ne l'avait écrit qu'en 1766. Il faut en conclure qu'il mettait près d'un an d'intervalle entre sa visite au Salon et ses comptes rendus; ce qui explique quelques oublis et certaines inexactitudes.

2. *Lettre d'un fils parvenu à son père laboureur*, Paris, Vve Regnard, 1768, in-8°, fig.

figure très-aimable, avec assez de talent, les plus belles apparences de modestie, et la suffisance la mieux conditionnée. C'est un petit ballon dont une piqûre d'épingle fait sortir un vent violent. Voici le début du petit ballon.

CHAMPFORT.

Il faut, messieurs, que la pièce que vous avez préférée soit excellente.

MARMONTEL.

Et pourquoi cela?

CHAMPFORT.

C'est qu'elle vaut mieux que celle de La Harpe.

MARMONTEL.

Elle pourrait valoir mieux que celle que vous citez et ne valoir pas grand'chose.

CHAMPFORT.

Mais j'ai vu celle-ci.

MARMONTEL.

Et vous l'avez trouvée bonne?

CHAMPFORT.

Très-bonne.

MARMONTEL.

C'est que vous ne vous y connaissez pas.

CHAMPFORT.

Mais si celle de La Harpe est mauvaise, et si pourtant elle est meilleure que celle du petit Sabatin, celle-ci est donc détestable?

MARMONTEL.

Cela se peut.

CHAMPFORT.

Et pourquoi couronner une pièce détestable?

MARMONTEL.

Et pourquoi n'avoir pas fait cette question-là quand on a couronné la vôtre? etc., etc.

C'est ainsi que Marmontel fouettait le petit ballon Champfort, tandis que de son côté le public n'épargnait pas le derrière de l'Académie.

Voilà l'histoire de la honte de l'Académie française, et voici l'histoire de la honte de l'Académie de peinture.

Vous savez que nous avons ici une École de peinture, de sculpture et d'architecture[1] dont les places sont au concours, comme devraient y être toutes celles de la nation, si l'on était aussi curieux d'avoir de grands magistrats que l'on est curieux d'avoir de grands artistes. On demeure trois ans dans cette École; on y est logé, nourri, chauffé, éclairé, instruit et gratifié de trois cents livres tous les ans. Quand on a fini son triennat, on passe à Rome, où nous avons une autre École. Les élèves y jouissent des mêmes prérogatives qu'à Paris, et ils y ont cent francs de plus par an. Il sort tous les ans de l'École de Paris trois élèves qui vont à l'École de Rome, et qui font place ici à trois nouveaux entrants. Songez, mon ami, de quelle importance sont ces places pour des enfants, dont communément les parents sont pauvres, qui ont beaucoup dépensé à ces pauvres parents, qui ont travaillé de longues années, et à qui l'on fait une injustice, certes très-criminelle, lorsque c'est la partialité des juges, et non le mérite des concurrents, qui dispose de ces places.

Tout élève, fort ou faible, peut mettre au prix. L'Académie donne le sujet. Cette année, c'était *le Triomphe de David après la défaite du Philistin Goliath.* Chaque élève fait son esquisse, au bas de laquelle il écrit son nom. Le premier jugement de l'Académie consiste à choisir entre ces esquisses celles qui sont dignes de concourir : elles se réduisent ordinairement à sept ou huit. Les jeunes auteurs de ces esquisses, peintres ou sculpteurs, sont obligés de conformer leurs tableaux ou bas-reliefs aux esquisses sur lesquelles ils ont été admis. Alors on les renferme chacun séparément, et ils travaillent à leurs morceaux. Ces morceaux faits sont exposés au public pendant plusieurs jours; et l'Académie adjuge le prix, ou l'entrée à la pension, le samedi qui suit le jour de la Saint-Louis.

Ce jour, la place du Louvre est couverte d'artistes, d'élèves et de citoyens de tous les ordres. On y attend en silence la nomination de l'Académie.

Le prix de peinture fut accordé à un jeune homme appelé Vincent. Aussitôt il se fit un bruit d'acclamations et d'applau-

1. L'École royale des élèves protégés, fait remarquer M. L. Courajod, qui a parlé de l'épisode dans son livre, ne comptait point d'élèves architectes.

dissements. Le mérite, en effet, avait été récompensé. Le vainqueur, élevé sur les épaules de ses camarades, fut promené autour de la place; et après avoir joui des honneurs de cette espèce d'ovation, il fut déposé à la pension. C'est une cérémonie d'usage qui me plaît.

Cela fait, on attendit en silence la nomination du prix de sculpture. Il y avait trois bas-reliefs de la première force. Les jeunes élèves qui les avaient faits, et qui ne doutaient point que le prix n'allât à l'un d'eux, se disaient amicalement : « J'ai fait une assez bonne chose; mais tu en as fait une belle, et si tu as le prix, je m'en consolerai. » Eh bien! mon ami, ils en ont été privés tous les trois. La cabale l'a adjugé à un nommé Moitte, élève de Pigalle. Notre ami Pigalle et son ami Le Moyne se sont un peu déshonorés. Pigalle disait à Le Moyne : « Si l'on ne couronne pas mon élève, je quitterai l'Académie; » et Le Moyne n'a jamais eu le courage de lui répondre : « S'il faut que l'Académie fasse une injustice pour vous conserver, il y aura de l'honneur pour elle à vous perdre. » Mais revenons à nos assistants sur la place du Louvre.

C'était une consternation muette. L'élève appelé Millot[1], à qui le public, la partie saine de l'Académie et ses camarades avaient décerné le prix, se trouva mal. Alors il s'éleva un murmure, puis des cris, des invectives, des huées, de la fureur; ce fut un tumulte effroyable. Le premier qui se présenta pour sortir ce fut le bel abbé Pommyer, conseiller au Parlement et membre honoraire de l'Académie. La porte était obsédée; il demanda qu'on lui fît passage. La foule s'ouvrit, et tandis qu'il la traversait, on lui criait : « Passe, foutu âne. » L'élève injustement couronné parut ensuite. Les plus échauffés des jeunes élèves s'attachent à ses vêtements, et lui disent : « Croûte, croûte abominable, infâme croûte, tu n'entreras pas; nous t'assommerons plutôt; » et puis c'était un redoublement de cris et de huées à ne pas s'entendre. Le Moitte tremblant, déconcerté, disait : « Messieurs, ce n'est pas moi, c'est l'Académie; » et on lui répondait : « Si tu n'es pas un indigne, comme ceux qui t'ont nommé, remonte, et va leur dire que tu ne veux pas entrer. » Il s'éleva dans ces entrefaites une voix qui criait :

1. René Millot, élève de Le Moyne. Il obtint le prix en 1770.

« Mettons-le à quatre pattes, et promenons-le autour de la place avec Millot sur son dos; » et peu s'en fallut que cela ne s'exécutât. Cependant les académiciens, qui s'attendaient à être sifflés, honnis, bafoués, n'osaient se montrer. Ils ne se trompaient pas. Ils le furent en effet avec le plus grand éclat possible. Cochin avait beau crier : « Que les mécontents viennent s'inscrire chez moi »; on ne l'écoutait pas, on sifflait, on honnissait, on bafouait. Pigalle, le chapeau sur la tête et de son ton rustre que vous lui connaissez, s'adressa à un particulier qu'il prit pour un artiste et qui ne l'était pas, et lui demanda s'il était en état de juger mieux que lui. Ce particulier, enfonçant son chapeau sur sa tête, lui répondit qu'il ne s'entendait point en bas-reliefs, mais qu'il se connaissait en insolents, et qu'il en était un. Vous croyez peut-être que la nuit survint, et que tout s'apaisa; pas tout à fait.

Les élèves, indignés, s'attroupèrent, et concertèrent, pour le jour prochain d'assemblée, une avanie nouvelle. Ils s'informèrent exactement qui est-ce qui avait voté pour Millot, qui est-ce qui avait voté pour Moitte, et s'assemblèrent tous le samedi suivant sur la place du Louvre, avec tous les instruments d'un charivari, et bonne résolution de les employer; mais ce projet ne tint pas contre la crainte du guet et du Châtelet. Ils se contentèrent de former deux files, entre lesquelles tous leurs maîtres seraient obligés de passer. Boucher, Dumont, Van Loo, et quelques autres défenseurs du mérite se présentèrent les premiers; et les voilà entourés, accueillis, embrassés, applaudis. Arrive Pigalle; et lorsqu'il est engagé entre les files, on crie : « *Du dos;* » il se fait de droite et de gauche un demi-tour de conversion; et Pigalle passe entre deux longues rangées de dos; même salut et mêmes honneurs à Cochin, à M. et Mme Vien, et aux autres.

Les académiciens ont fait casser tous les bas-reliefs, afin qu'il ne restât aucune preuve de leur injustice. Vous ne serez peut-être pas fâché de connaître celui de Millot, et je vais vous le décrire.

A droite ce sont trois grands Philistins, bien contrits, bien humiliés; l'un, les bras liés sur le dos; un jeune Israélite est occupé à lier les bras des deux autres. Ensuite David est porté sur son char par des femmes, dont une, prosternée, embrasse

ses jambes; d'autres l'élèvent, une troisième sur le fond le couronne. Son char est attelé de deux chevaux fougueux; à la tête de ces chevaux, un écuyer les contient par la bride et se dispose à remettre les rênes au triomphateur. Sur le devant, un vigoureux Israélite, tout nu, enfonce la pique dans la tête de Goliath, qu'on voit énorme, renversée, effroyable, les cheveux épars sur la terre. Plus loin, à gauche, ce sont des femmes qui dansent, qui chantent, qui accordent leurs instruments. Parmi celles qui dansent, il y a une espèce de Bacchante frappant du tambour, déployée avec une légèreté et une grâce infinies, jambes et bras en l'air. Elle a la tête tournée vers le spectateur qui la voit du reste par le dos; sur le devant, une autre danseuse qui tient son enfant par la main. L'enfant danse aussi; mais il a les yeux attachés sur l'horrible tête; et son action est mêlée de terreur et de joie. Sur le fond, des hommes, des femmes, la bouche ouverte, les bras levés, et en acclamations.

Ils ont dit que ce n'était pas là le sujet, et on leur a répondu qu'ils reprochaient à l'élève d'avoir eu du génie. Ils ont repris le char qui n'est pas même une licence. Cochin, plus adroit, m'a écrit que chacun jugeait par ses yeux, et que l'ouvrage qu'il avait couronné lui montrait plus de talent; discours d'un homme sans goût et de peu de bonne foi [1]. D'autres ont avoué que le bas-relief de Millot était excellent à la vérité, mais que Moitte était plus habile; et on leur a demandé à quoi bon le concours, si l'on jugeait la personne et non l'ouvrage.

Mais écoutez une singulière rencontre de circonstances; c'est qu'au moment même où le pauvre Millot venait d'être dépouillé par l'Académie, Falconet m'écrivait : « J'ai vu chez Le Moyne un élève appelé Millot, qui m'a paru avoir du talent et de l'honnêteté; tâchez de me l'envoyer, je vous laisse le

1. Dans une lettre à M. de Marigny, Cochin, après avoir rendu compte des troubles de cette journée et demandé comme punition pour les élèves l'interdiction de porter l'épée, lui explique les raisons déterminantes du choix de Moitte : « 1° Il est fils d'académicien, et dans le cas où la balance est égale, ce poids la détermine; 2° voilà trois années qu'il met au prix, les deux premières avec un applaudissement général et l'on convient qu'il eût dû avoir le premier prix de l'année passée; 3° quoique son prix de cette année ne soit pas aussi bon à plusieurs égards qu'on avait lieu de l'attendre, plusieurs personnes (dont je suis du nombre) prétendent y voir des preuves qu'il est plus avancé pour le talent que l'autre, etc. » V. *L'École royale des élèves protégés*, par L. Courajod, p. 75.

maître des conditions. » Je cours chez Le Moyne. Je lui fais part de ma commission. Le Moyne lève les mains au ciel, et s'écrie : « La Providence! la Providence! » Et moi, d'un ton bourru, je reprends : « La Providence! la Providence! est-ce que tu crois qu'elle est faite pour réparer vos sottises? » Millot survint. Je l'invitai à me venir voir. Le lendemain il était chez moi. Ce jeune homme était pâle, défait comme après une longue maladie. Il avait les yeux rouges et gonflés; et il me disait d'un ton à me déchirer : « Ah! monsieur, après avoir été à charge à mes pauvres parents pendant dix-sept ans! Au moment où j'espérais! Après avoir travaillé dix-sept ans, depuis la pointe du jour jusqu'à la nuit! Je suis perdu. Encore, si j'avais espérance de gagner le prix l'an prochain; mais il y a là un Stouf, un Foucou! » Ce sont les noms de ses deux concurrents de cette année. Je lui proposai le voyage de Russie. Il me demanda le reste de la journée pour en délibérer avec lui-même et ses amis. Il revint il y a quelques jours, et voici sa réponse : « Monsieur, on ne saurait être plus sensible à vos offres; j'en connais tout l'avantage; mais on ne suit pas notre talent par intérêt. Il faut présenter à l'Académie l'occasion de réparer son injustice, aller à Rome, ou mourir. » Et voilà, mon ami, comme on décourage, comme on désole le mérite, comme on se déshonore soi-même et son corps; comme on fait le malheur d'un élève et le malheur d'un autre à qui ses camarades jetteront au nez, sept ans de suite, la honte de sa réception ; et comme il y a quelquefois du sang répandu.

L'Académie inclinait à décimer les élèves. Boucher, doyen de l'Académie, refusa d'assister à cette délibération. Van Loo, chef de l'école, représenta qu'ils étaient tous innocents ou coupables; que leur code n'était pas militaire; et qu'il ne répondait pas des suites. En effet, si ce projet avait passé, les décimés étaient bien résolus de cribler Cochin de coups d'épée. Cochin, plus en faveur, plus envié et plus haï, a supporté la plus forte part de l'indignation des élèves et du blâme général. J'écrivais à celui-ci, il y a quelques jours : « Eh bien! vous avez donc été bien berné par vos élèves! il est possible qu'ils aient tort, mais il y a cent à parier contre un qu'ils ont raison. Ces enfants-là ont des yeux, et ce serait la première fois qu'ils se seraient trompés. » A peine les prix sont-ils exposés, qu'ils sont jugés

et bien jugés par les élèves. Ils disent : « Voilà le meilleur », et c'est le meilleur.

J'ai appris, à cette occasion, un trait singulier de Falconet. Il a un fils né avec l'étoffe d'un habile homme, mais à qui il a malheureusement appris à aimer le repos et à mépriser la gloire. Le jeune Falconet avait concouru ; les prix étaient exposés, et le sien n'était pas bon. Son père le prit par la main, le conduisit au Salon, et lui dit : « Tiens, vois, et juge-toi toi-même. » L'enfant avait la tête baissée et restait immobile. Alors, le père se tournant vers les académiciens, ses confrères, leur dit : « Il a fait un sot ouvrage, et il n'a pas le courage de le retirer. Ce n'est pas lui, messieurs, qui l'emporte ; c'est moi. » Puis il mit le tableau de son fils sous son bras et s'en alla. Ah ! si ce Brutus-là, qui juge son fils si sévèrement, qui estime le talent de Pigalle, mais qui n'aime pas l'homme, avait été présent à la séance de l'Académie, lorsqu'on y prononça sur les prix !

Moitte, honteux de son élection, a été un mois entier sans entrer à la pension ; et il a bien fait de laisser à la haine de ses camarades le temps de tomber.

Je serais au désespoir qu'on publiât une ligne de ce que je vous écris, excepté ce dernier morceau que je voudrais qu'on imprimât et qu'on affichât à la porte de l'Académie et aux coins des rues.

N'allez pas inférer de cette histoire que, si la vénalité des charges est mauvaise, le concours ne vaut guère mieux, et que tout est bien comme il est. Moitte est un bon élève ; et si le concours est sujet à l'erreur et à l'injustice, ce n'est jamais au point d'exclure l'homme de génie, et de donner la préférence à un sot décidé sur un habile homme. Il y a une pudeur qui retient.

Et Dieu soit loué, m'en voilà sorti. Et vous, quand aurez-vous le bonheur d'en dire autant ? quand serez-vous remis du désordre que cet aimable, doux, honnête et timide prince de Saxe-Gotha [1] a jeté dans votre commerce ?

1. Ce fut en 1768 que le prince héréditaire de Saxe-Gotha vint à Paris. Grimm parle en ces termes de cette visite dans sa lettre du 15 décembre :

« Dieu, dont la prévision est tous les jours démontrée en Sorbonne, a prévu entre autres choses que tous les princes héréditaires qui viendraient à Paris

iraient visiter la retraite de Denis Diderot, dit le philosophe. On peut se rappeler la visite qu'il reçut du prince héréditaire de Brunswick-Wolfenbuttel; il vient d'en recevoir une pareille du prince héréditaire de Saxe-Gotha. J'avais été l'introducteur du premier de ces princes; il n'était pas possible de faire ce rôle une seconde fois sans trahir le secret qu'on voulait dérober au philosophe. Ainsi le prince héréditaire de Saxe-Gotha s'y présenta en compagnie d'un autre voyageur de Strasbourg de sa connaissance, et sous le nom de M. Ehrlich, jeune homme de Suisse. Le philosophe le reçut avec sa bonhomie ordinaire, et eut un plaisir infini à causer avec lui. Au bout de quelques jours, il trouva M. Ehrlich dans la maison de M. le baron d'Holbach, à dîner; il alla à lui les bras ouverts, l'embrassa de toutes ses forces, et lui dit : « Eh! qui vous aurait cherché dans la Synagogue? » Pendant le dîner il me demanda si je connaissais ce jeune homme. Je lui dis froidement : « Un peu. — C'est, me dit-il, un enfant charmant. En vérité, continua-t-il, il me vient de votre pays des jeunes gens si aimables, si instruits, si modestes et si sages qu'ils me rendent la jeunesse de ce pays-ci absolument insupportable. Ce n'est pas, ajouta-t-il, le premier ni le seul jeune homme de ce mérite et de cette modestie qui me vienne de ce pays-là, j'en ai reçu plus d'un. » Après le dîner on lui apprit le véritable nom de M. Ehrlich, et le philosophe trouva que cela ne changeait en rien les sentiments qu'il avait pris pour lui. »

SALON DE 1769

Publié partiellement en 1819. — Complété en 1857.

SALON DE 1769

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

PREMIÈRE LETTRE.

Le pauvre Salon que nous avons eu cette année! Presque aucun morceau d'histoire, aucune grande composition, rien, mon ami, qui valût la peine d'accélérer votre retour. Ce n'est pas que nos artistes aient chômé : ils ont travaillé, et beaucoup; mais ou leurs ouvrages ont passé en pays étranger, ou ils ont été retenus dans des cabinets d'apprentis amateurs qui en sont encore à la première fureur d'une jouissance qu'ils ne veulent partager avec personne.

Vernet avait exécuté pour M. de Laborde huit grands tableaux. Par un travers de tête auquel on n'entend rien, l'homme riche, en les lui commandant, a exigé que ces tableaux, une fois placés dans sa galerie, n'en sortiraient plus. Aussi n'en sont-ils pas sortis; le de Laborde a fermé l'oreille au cri public. Que dites-vous de cet abus cruel de la nécessité où se trouve l'artiste de sacrifier la ressource de son talent ou sa gloire? Le moderne Midas, qui ne connaît que l'argent, s'est imaginé que l'argent était la portion la plus précieuse de l'honoraire d'un homme qui doit avoir l'âme grande et le caractère libéral. Que ne l'interrogeait-il? Que ne lui disait-il : « Vernet, lequel des deux préférerais-tu, ou d'avoir fait pour rien un ouvrage sublime, ou d'en avoir fait un plat qu'on t'eût payé au poids de l'or?... » Il aurait vu si l'artiste eût balancé dans

son choix. — Mais c'est ma condition. — Votre condition, monsieur de Laborde, est injuste, antipatriotique et malhonnête. Vous auriez mérité que l'artiste vous en eût donné pour votre argent. De quel front auriez-vous exigé qu'il retrouvât un talent que vous priviez de l'aiguillon le plus puissant? Croyez-vous qu'il n'y ait aucune différence entre l'homme qui travaille pour un peuple immense qui doit le juger, et l'homme qui travaille pour un petit particulier qui condamne ses productions à n'arrêter que deux yeux stupides?... Mais, mon ami, pesez les suites de cet exemple bizarre, s'il était fait pour avoir des imitateurs.

Plus de Salon; plus de modèles pour les élèves, plus de comparaison d'un faire à un autre; ces enfants n'entendront plus ni le jugement des maîtres, ni la critique des amateurs et des gens de lettres, ni la voix de ce public qu'ils auront un jour à satisfaire.

Le sot homme, le vil personnage que celui qui envie à la jeunesse son instruction, à toute une nation son amusement! Mais il y a pis.

Je ne sais comment cela se fait, mais il est rare que la foule se forme devant une composition médiocre, presque aussi rare qu'à notre folle jeunesse de s'attrouper aux Tuileries autour d'une femme laide. Elle a un instinct qui la guide.

Plus de Salon; et le peuple, privé d'un spectacle annuel où il venait perfectionner son goût, en restera où il en est. Or, vous savez mieux que moi quelle est l'influence du goût national sur le progrès de l'art. L'art reste misérable chez un peuple imbécile. Il marche avec rapidité chez un peuple instruit. Et pourquoi, chez le peuple imbécile, l'artiste s'épuiserait-il de fatigue et d'étude pour des applaudissements qu'il peut obtenir à moins de frais? Il se dira : « Je réussis, cela me suffit. »

Plus de Salon, plus de concurrence entre les maîtres, plus de cette rivalité qui produit de si grands efforts, plus de cette frayeur du blâme public. Si l'artiste parvient à tromper le particulier ignorant qui l'emploie, son affaire est faite.

J'ai vu, grâce à M. de Laborde, le moment où, faute de tableaux, nous n'aurions point d'exposition cette année.

A la place du ministre, j'aurais pensé que le soutien des arts en France tenait à la durée de cette institution; j'aurais pensé que son extinction en avancerait la décadence de cent

ans; je n'aurais pas souffert qu'une lubie en occasionnât l'interruption; j'en aurais fait dire un mot au particulier qui se préférait insolemment à tout un peuple. Peut-être auriez-vous appelé cet avis un acte de despotisme, peut-être y auriez-vous vu une première atteinte à la liberté et à la propriété; peu m'eût importé.

Après cette sortie préliminaire[1] qui m'a vraiment soulagé, je vais passer à l'examen des morceaux dont il nous a été permis de jouir. Vous désirez que je sois court. Je suis devenu vieux et paresseux; j'ai vidé mon sac; ce qui me reste d'observations à faire sur l'art est si peu de chose, qu'il me sera facile de vous contenter.

A la prochaine fois, M. le premier peintre du roi, Boucher, et M. le directeur de notre école, Michel Van Loo.

DEUXIÈME LETTRE.

BOUCHER.

1. MARCHE DE BOHÉMIENS.

Le vieil athlète n'a pas voulu mourir[2] sans se montrer encore une fois sur l'arène; c'est Boucher que je veux dire. Il y avait de cet artiste une *Marche de Bohémiens* ou une *Caravane* dans le goût de Benedetto di Castiglione, morceau de 9 pieds de large sur 6 pieds 6 pouces de haut.

On y remarquait encore de la fécondité, de la facilité, de la fougue; j'ai même été surpris qu'il n'y en eût pas davantage, car la vieillesse des hommes sensés dégénère en radotage, en

1. Cette sortie, comme le fait remarquer M. Léon Lagrange dans son livre *Joseph Vernet et la Peinture au* XVIIIe *siècle,* n'est sans doute que l'écho des doléances de Vernet lui-même. C'est un mot d'ordre dans toutes les brochures sur le Salon de 1769 que cette plainte contre le banquier de Laborde.

2. Boucher mourut en 1770. Nous avons déjà vu que Diderot écrivait son *Salon* dans le courant de l'année qui suivait l'exposition.

platitude, en imbécillité; et la vieillesse des fous penche de plus en plus vers la violence, l'extravagance et le délire. O l'insupportable vieillard que je serai, si Dieu me prête vie !

On aurait dû placer au bas de ce tableau un de ces polissons qu'on voit à l'entrée des jeux de la foire ; il aurait crié : « Approchez, messieurs, c'est ici qu'on voit le grand tapageur...» Aimez-vous les figures? Il y en avait à profusion ; il y avait aussi des chevaux, des ânes, des mulets, des chiens, des oiseaux, des troupeaux, des montagnes, des fabriques, une multitude d'accessoires, une variété prodigieuse d'actions, de mouvements, de draperies et d'ajustements. C'était la plus belle cohue que vous ayez vue de votre vie.

Mais cette cohue formait une belle composition pittoresque. Les groupes y étaient liés et distribués avec intelligence ; il régnait entre eux une chaîne de lumière bien entendue ; les accessoires y étaient répandus adroitement et faits de bon goût ; rien n'y sentait la peine ; la touche était hardie et spirituelle ; on discernait partout le grand maître ; le ciel surtout, chaud, léger, vrai, était d'enthousiasme et sublime.

Si mon ami trouve quelqu'un qui lui dise que la *Caravane* de Boucher était un des meilleurs tableaux du Salon, qu'il ne le contredise pas ; s'il trouve quelqu'un qui lui dise que la *Caravane* de Boucher était un des plus mauvais tableaux du Salon, qu'il le contredise encore moins. Je vais, pour vous amuser, vous mettre ces deux personnages en scène.

« Disputez-vous au tableau de Boucher les qualités que je lui trouve?

— Non ; mais y trouvez-vous de la couleur ?

— Non ; il est faible et monotone.

— Et l'illusion ?

— Il n'y en a point.

— Et la magie qui donne de la profondeur à la toile, qui avance et recule les objets, qui les distribue sur différents plans, qui met de l'intervalle entre les plans, qui fait circuler l'air entre les figures?

— D'accord, elle y manque ; c'est une boîte mince où la caravane est renfermée, pressée, étouffée.

— Et la perspective, qui donne à tout sa dégradation réelle?

— Il n'y en a point.

— Et ces figures placées derrière cet âne, au troisième plan, qu'en pensez-vous?

— Qu'elles sont trop fortes.

— Et de cet homme qui court sur le devant?

— Qu'il est trop petit pour le lieu qu'il occupe.

— Et de la figure principale?

— Laquelle? Cette femme assise sur son cheval?

— Précisément.

— Que, quoique sa chemise soit un peu trop ample, elle est bien ajustée, bien coiffée, que sa tête est d'un caractère agréable et qu'on ne peut, sans humeur, refuser le même éloge à celles qui l'entourent sur le fond.

— Oui; mais le ton des chairs?

— Oh! j'en conviens, il est gris et plombé.

— Le Bourdon a tiré bon parti de ces gris-là; Boucher les connaît, mais en abuse. Il manque à ce morceau des masses d'ombre plus décidées, des tons plus résolus dans les groupes du premier plan. Je ne sais pourquoi je distingue des plans dans ce morceau; il n'y en a point. Les reflets trop multipliés y divisent les masses et en détruisent l'effet. Et cette femme assise sur le devant, croyez-vous qu'elle y fasse bien, de la même couleur que celle du milieu? Doutez-vous qu'en cet endroit une figure plus coloriée et d'un caractère plus mâle n'eût pas contrasté plus fortement avec les autres et ne les eût pas fait valoir davantage?

— Je ne puis me refuser à vos observations; mais en revanche, vous accorderez à ce morceau d'être généralement bien dessiné.

— Avec un peu de manière.

— Que des artistes à qui il ait été donné de se soutenir aussi longtemps sont rares! Avoir, à soixante-huit ans passés, toute la chaleur d'un jeune homme!

— Mais quel cas voulez-vous que je fasse d'une chaleur qui me laisse froid? Qu'est-ce que tout cela dit à mon cœur, à mon esprit? Dans cet amas d'incidents, où est celui qui m'attache, me pique, m'émeut, m'intéresse?

— Voilà précisément les critiques que je faisais à Chardin, qui s'est moqué de moi.

— Laissez dire Chardin; cela est mauvais, et Chardin le

sait bien. Le Castiglione est vigoureux et ce tableau est fade. »

Ces interlocuteurs ont raison tous les deux. Passons à Michel Van Loo.

MICHEL VAN LOO.

2. LES PORTRAITS DE M. ET Mme DE MARIGNY[1].

Il y a du soin et de la vérité dans les ouvrages de ce maître. Les portraits de M. et Mme de Marigny sont un morceau précieux, malgré leurs défauts. Les étoffes en sont bien, surtout la robe et le peignoir de madame, quoique la robe pût être encore plus soyeuse. Je n'en puis pas louer les chairs, elles sont mauvaises. Nulle finesse de tons, nulles demi-teintes; des ombres presque toujours noires et lourdes. Les mains de la femme sans grâce et d'un pinceau timide; elles devraient être plus sanguines que la gorge, surtout à l'extrémité des doigts; sa gorge est de plâtre. Le mari est froid, son habit est ginguet; l'ensemble de la figure d'un dessin raide et sans goût. On prétend encore que Mme de Marigny est mieux en nature, que l'artiste lui a fait le front trop petit, la bouche trop grande, et rien de cette douce langueur qui la caractérise. Le public a trouvé que la composition en général avait l'air d'une scène domestique fâcheuse où un mari soucieux questionne sa femme et cherche à démêler dans ses regards la vérité ou la fausseté de ses réponses, et où la femme joue supérieurement l'intrépidité. Un mauvais conte qui s'était, peu de temps auparavant, répandu par la ville, a montré dans ce tableau ce qu'on n'y aurait peut-être pas aperçu sans cela[2]. Quoi qu'il en soit, Michel a laissé Roslin[3] bien en arrière de lui.

Mais je m'aperçois que cinq ou six autres morceaux de Van Loo, dont il me reste à vous entretenir, allongeraient beaucoup

1. Tableau de 4 pieds de hauteur sur 3 de largeur.

2. M. de Marigny avait épousé la fille aînée de Mme Filleul, la *bonne amie* du financier Bouret. Cette union fut troublée par le caractère ombrageux du ministre, mais nous ne savons à quel conte il est fait allusion ici.

3. Roslin avait fait le portrait du même personnage. V. *Salon* de 1761.

cette lettre. Renvoyons-les, si vous y consentez, à demain ou après-demain.

TROISIÈME LETTRE.

3. UNE ALLEMANDE JOUANT DE LA HARPE[1].

Vous, mon ami, qui revenez tout frais d'Allemagne, et qui, avec vos mauvais yeux, ne vous êtes pas fait faute de regarder les femmes, dites-moi, y sont-elles jolies? Michel Van Loo nous en a montré une jouant de la harpe, qui n'a ni vie ni expression, la tête grosse, les bras maigres et d'un dessin pauvre, les susdits bras maigres n'appartenant guère au corps qui est long; dans une attitude fausse; les jambes et les cuisses mal drapées, le pied ne s'emmanchant point avec la jambe; ceux qui l'environnent pas plus satisfaits de l'entendre que moi de la voir; ils ne s'ennuient pas, ils ne s'amusent pas, ils sont froids; le *vêtu de bleu* avait beau dire : « Je me trouve bien », je n'en pouvais rien croire; sa tête n'était pas ensemble, le caractère en était ignoble, le raccourci mal senti. Ce que j'en ai trouvé de mieux, c'est *l'habit violet* appuyé sur la chaise de la musicienne; il y avait de la vigueur, la draperie en était à merveille. En général il régnait dans ce tableau un accord assez agréable; le coloris en était brillant. Le fond ou le lieu de la scène m'en a déplu : a-t-on jamais choisi pour un concert un appartement dont la porte donne sur une rue?

4. UNE ESPAGNOLE JOUANT DE LA GUITARE[2].

Tenez, voici une Espagnole que je préférerais à votre payse. Sa tête n'est pourtant ni belle ni gracieuse; elle n'a pas plus d'expression que la joueuse de harpe; son caractère est ignoble; ses mains sont trop petites et dessinées avec aridité et séche-

1. Tableau de 3 pieds 7 pouces de haut sur 2 pieds 9 pouces de large.
2. Même dimension que le précédent.

resse; il aurait fallu la disposer de manière à esquiver le raccourci des deux bras, car les raccourcis difficiles sont presque toujours ingrats; mais elle est bien agencée, et son satin blanc est d'une extrême vérité; même mérite à un manteau de velours rouge d'un personnage placé sur le devant. Celui qui est derrière est trop court : il manque d'une tête, quoiqu'on lui en ait fait une fort grosse; mais qui sait les raisons de l'artiste? Qui sait, comme disait une petite fille de son perroquet, ce qui se passe dans la tête des gens? Peut-être, en ne donnant que six têtes à cette figure, Michel s'est-il proposé de rendre les autres plus nobles et plus sveltes. Au reste, les Espagnols de ce tableau n'aiment pas plus la musique que les Allemands du précédent. Si la femme joue mal, encore fallait-il ménager à ces pauvres gens la ressource des yeux. L'éloge de ce morceau est un rendu précieux, des objets bien en perspective, un accord tranquille, quoique avec éclat, et puis les plus belles draperies. Il y avait, sur un pan de rideau, un petit chien avec lequel il n'y avait pas à badiner, car il était mauvais.

5. L'ÉDUCATION DE L'AMOUR[1].

Eh! de quoi diable vous mêlez-vous, homme de glace? Ah! mon ami, comme cette *Éducation* est fagotée! L'Amour tourne le cul; il a la tête presque de profil et tout entière, ou peu s'en faut, dans l'ombre; c'est cependant le personnage principal, et une tête de l'Amour n'est pas ingrate à faire. Je soupçonne l'artiste de n'avoir guère vu ce dieu ni d'un côté ni de l'autre. Et Vénus? On n'est pas bien avec la mère quand on est mal avec le fils. Elle a les membres maigres et raides; son teint est noir et opaque, sa position froide et sans grâce; ce serait un jeune homme, assez désagréable même, au besoin. Cependant l'ensemble de la composition n'est pas mal conçu; mais il fallait peindre mieux. La jambe de Vénus, la tête et les pieds de Mercure sont misérablement dessinés; le coloris est lourd, les ombres sont noires ; morceau médiocre. Et puis ce grand lambeau de satin répandu sur la déesse est tout à fait ridicule; mais que voulez-vous? nous savons faire du satin.

1. Même dimension que le précédent.

Sujet traité d'une manière pauvre; rien de ce qui devait le caractériser. Voilà bien un jeune homme, une femme, un enfant, mais ce n'est ni la belle Vénus, ni le rusé Mercure, ni le charmant Amour. Mon ami, une Vénus petite, niaise, innocente, novice : une sainte Geneviève immodeste; un Mercure paysan, lourd et maussade; un Amour sans physionomie, car on n'en a guère du côté qu'il présente. Et dites après cela que je ne sais pas être méchant quand je veux m'en mêler!

6. UNE FEMME REPRÉSENTANT L'ÉTUDE[1].

Cela a été grandement conçu. Figure heureuse et bien ajustée, accessoires bien ordonnés, mais un caractère de tête bas; un nez trop près des yeux, une distance de ce nez au menton qui ne finit point, des chairs de couleur de chamois; un dessin pauvre et aride. Et ce sont des cheveux que cela? Vous vous moquez, monsieur Michel, c'est de la belle et bonne filasse, bien jaune. Est-ce que la grave, sérieuse, contemplative, mélancolique Étude sourit? Otez ce gros livre, et vous ne verrez plus dans votre figure qu'une femme qui lit une brochure de Crébillon. Ces gens-là ne pensent pas; leur ouvrage est fini avant qu'ils se soient demandé ce qu'ils voulaient faire. Si j'imagine un jour la physionomie vraie de l'Étude, ce ne sera pas celle-là. Ce genou couvert d'une draperie bleue est très-bien senti, cette draperie est bien. Il y a là, malheureusement, une manche qui s'y tient par enchantement. Il n'y avait qu'à annoncer plus de linge et en tirer encore davantage pour cacher le dessous de ce teton droit, qui n'est rien moins qu'agréable à voir. Le bras qui tient le livre n'est-il pas un peu cassé? Monsieur Michel, je vous le demande.

7. PLUSIEURS PORTRAITS.

Les *Portraits* de Michel sont ressemblants. Je regrette que vous n'ayez pas vu ceux de Vernet et de Ménageot, mais ce dernier surtout; vous y auriez trouvé une belle pâte de couleur, de la vigueur et du dessin. Peut-être auriez-vous désiré

1. Tableau de 3 pieds 10 pouces de haut sur 3 pieds 1 pouce de large.

plus de transparence aux ombres et un faire qu'on ne met pas à tout.

Vous voyez, mon ami, que je vous fais grâce des descriptions, la partie qui m'amusait et qui prêtait à mon imagination.

M. JEAURAT.

8. UN PRESSOIR DE BOURGOGNE. — 9. UNE VEILLÉE DE PAYSANNES.

C'est du Jeaurat, toujours Jeaurat. Quand on fait choix de ces sujets et de ces natures-là, il faut être un Van Ostade ou un Teniers et ne pas être un Jeaurat. Cependant, si ces deux morceaux ne sont pas trop bons, on ne saurait dire qu'ils soient bien mauvais. L'artiste est un bonhomme dont on n'attend pas davantage. Si je vous disais qu'il a les meilleures vignes et le meilleur vin de Bourgogne, vous me répondriez : « Allons à sa cave et laissons là son atelier » ; et vous auriez raison. Il me semble que je vous vois avec l'artiste : « Eh bien, monsieur Grimm, comment trouvez-vous mon *Pressoir?* — Ah ! monsieur Jeaurat, vous avez là du bon vin. — D'accord ; mais mon *Pressoir ?* — Buvons d'abord de votre bon vin et nous parlerons après de votre tableau. »

10. UNE FEMME CONVALESCENTE.

Cela, c'est une femme convalescente ! Ah ! monsieur Jeaurat, vous ne connaissez pas tout le péril de son état ; elle est bien plus mal que vous ne pensez.

Incessamment nous verrons le rôle d'Ulysse conduit par Hallé à la cour de Lycomède. Mais ne consentez-vous pas qu'Achille passe encore une nuit avec Déidamie et que j'aille me coucher seul? Bonsoir.

QUATRIÈME LETTRE.

HALLÉ.

11. ULYSSE QUI RECONNAIT ACHILLE AU MILIEU DES FILLES DE LYCOMÈDE[1].

O le beau sujet, mon ami ! C'est *Ulysse qui reconnaît Achille au milieu des filles de Lycomède* par la ruse que vous savez. Vous imaginez un troupeau de jeunes folles que la curiosité précipite sur les bijoux que le faux marchand leur étale ; entre elles vous en discernez une plus svelte qui, oubliant les vêtements de femme sous lesquels le vieux Pélée, son père, s'était proposé de tromper la recherche des Grecs, et, n'écoutant que son courage et son penchant naturel, s'est saisie d'un cimeterre, le tire à demi de son fourreau et prend subitement une attitude martiale. Vous voyez Déidamie attacher sur elle des regards mêlés d'inquiétude et de surprise. Vous voyez le rusé Ulysse, la tête appuyée sur sa main, la regarder en souriant et se dire en lui-même : « Voilà celui que je cherche... » Eh bien, mon ami, vous voyez dans votre tête je ne sais combien de belles choses dont il n'y a pas le moindre vestige sur la toile de Hallé. Malgré cela, c'est pourtant un des bons tableaux du Salon et un des meilleurs que l'artiste ait faits de sa vie. L'éloge n'est pas outré, me direz-vous. D'accord. Les plans en sont nets et décidés, les figures merveilleusement en perspective, bien dégradées selon les distances, la scène tranquille, plus à la vérité qu'elle ne devrait l'être, mais grande, quoique un peu symétriquement ordonnée. L'œil se promène aisément entre les figures et les groupes. Il est vrai qu'en examinant ces figures et ces groupes on trouve que toutes les têtes se ressemblent, sont d'un même dessin et ont été prises d'après un même modèle; qu'Ulysse n'a ni l'expression, ni le caractère, ni l'attitude qui lui convenaient. Le poëte dit à la vérité qu'il avait la taille courte, la tête grosse et les épaules larges; mais

1. Tableau de 15 pieds de long sur 10 pieds de haut. Destiné à être exécuté en tapisserie à la manufacture royale des Gobelins.

voilà précisément un de ces cas où le peintre devait laisser là le poëte, et sentir que ce qui faisait à merveille dans ses vers ne ferait rien qui vaille au bout du pinceau. Il fallait lui serrer davantage les hanches et lui donner des cuisses et des jambes plus grêles et plus formées. Mais un défaut général de la composition, c'est que les figures, mesurées à l'étendue immense de la toile, sont de beaucoup trop petites et ressemblent à des fantochins. On croirait que c'est un morceau de paysage ou d'architecture dont le sujet historique n'est que l'accessoire. Déidamie est d'une indifférence la plus maussade, car elle ne savait que trop bien à quoi s'en tenir sur le sexe d'Achille; elle est d'un froid tout à fait choquant. Le peintre l'a faite d'une grandeur démesurée, ce qui achève de rapetisser une figure qui est sur le devant et qui est déjà mesquine. On aurait pu dire à Hallé ce que l'on dit autrefois au pantomime qui jouait Agamemnon et qui, pour le montrer grand, se hissait sur la pointe de ses pieds. Et puis nul style dans ce tableau. Vous me demanderez peut-être ce que j'entends par le style en peinture. Voilà une question bien imprudente pour un homme qui m'a recommandé d'être court; mais rassurez-vous, vous en serez quitte pour la peur. Le style, dans un sujet sacré ou profane, historique ou fabuleux, consiste à trouver des physionomies, des caractères de tête, des vêtements analogues aux mœurs, aux coutumes, aux usages du temps. Le tableau de Hallé est trop également éclairé; ses draperies, d'une même étoffe, se disputent entre elles. J'aurais souhaité des masses d'ombre plus étendues et plus fermes, des airs de tête plus grands, des draperies plus variées. Son dessin est mou et maniéré. Ses arbres sont bleus; le vert et le bleu poussent à travers toutes ses couleurs. Pour des pieds et des mains, en qualité de peintre d'histoire, il a trouvé au-dessous de lui d'en faire. L'Académie devrait bien, par un bon règlement *ad hoc*, ordonner à ses peintres d'histoire de faire des pieds et des mains, s'ils en savent faire, ou d'apprendre à en faire, s'ils ne le savent pas.

Vous rappelleriez-vous par hasard un certain tableau de *Scilurus moribond*[1] qui donne un assez bon conseil à ses

1. V. *Salon* de 1767. Le dessin exposé (n° 12) avait 3 pieds de haut sur 2 pieds de large.

enfants? eh bien, ce maudit Hallé n'a pas voulu que nous accordassions à ce tableau l'oubli qu'il sollicitait et qu'il méritait d'obtenir. Ne nous a-t-il pas remis sous les yeux ces trois galériens, prétendus fils de roi, rompant le faisceau, aussi ignobles, aussi infâmes, aussi hideux dans son dessin de cette année qu'ils l'étaient dans son tableau il y a deux ans! D'où je conclus que cet homme est de la vanité la plus intrépide, puisqu'il s'entête de ses propres ouvrages au point de les défendre contre l'improbation générale. Encore, si, au lieu d'un faisceau à rompre, il eût mis sous la main de ces trois indignes figures une longue rame à mouvoir!...

VIEN.

13. L'INAUGURATION DE LA STATUE DE LOUIS XV[1].

Vien ne nous a exposé qu'un seul tableau, c'est l'*Inauguration de la statue de Louis XV*. On voyait sur le fond la statue équestre et sur le devant le gouverneur de la ville, le prévôt des marchands, les échevins et leur suite faisant leur tournée autour de la statue : sujet froid, que le froid artiste n'était guère propre à réchauffer. Je serais assez porté à croire qu'il en est du peintre ainsi que du comédien, et que celui d'entre eux qui ne saura pas rendre la scène tranquille ne sera jamais que médiocre. Il règne un accord assez doux dans la composition de Vien; les détails en sont bien, mais nul effet; c'est un morceau à regarder de près, quoiqu'il y ait des choses molles, et, ce qui vous surprendra, assez bon nombre de fautes de dessin. Ce pauvre M. de Chevreuse me faisait pitié avec sa jambe et son bras de bois; toutes ces figures étaient d'un gauche burlesque, toutes à cheval comme des échevins sur la monture du père Canaye. Le cheval de bronze hennissait, vivait, en comparaison de ces grosses vilaines bêtes de somme. Et puis des physionomies plus ressemblantes entre elles qu'aux originaux, tant elles étaient plates et la palette dont elles avaient été peintes opaque et lourde. Et pour tout épisode deux ou trois

1. Tableau destiné pour l'Hôtel de Ville de Paris, de 14 pieds 6 pouces de largeur sur 10 pieds de hauteur.

Savoyards qui se roulaient à terre pour ramasser quelques pièces d'argent :

> Rare et sublime effort d'une imaginative
> Qui ne le cède en rien à nulle autre qui vive.

Est-il donc si difficile de penser que des peuples repoussés par des soldats, que des spectateurs renversés en arrière par l'effroi d'un cheval qui se cabre, auraient été aussi vrais et plus nobles? Cela, c'est une procession d'un froid et d'un symétrique à faire bâiller. Que cet artiste n'allait-il voir un Van der Meulen? il aurait appris à grouper trois ou quatre cavaliers et à se ménager de l'espace pour des incidents, s'il en avait su imaginer. Encore une fois, nul effet; morceau à voir de près pour les étoffes, les broderies et le reste; tout y est rendu; tout le mérite d'un tableau de genre, rien de celui d'un tableau d'histoire.

Voulez-vous savoir une nouvelle assez agréable? c'est que le morceau de cet artiste où il a peint *Vénus qui montre à Mars ses pigeons qui ont fait leur nid dans son casque* et que nous avons envoyé en Russie n'y a point du tout réussi[1]. D'où je conclus que le goût des beaux-arts y a fait des progrès surprenants, et que dans le seul pays où l'on sache encore peindre, il n'y a pas un artiste digne de travailler pour cette cour. Ceci, mon ami, est une mauvaise plaisanterie. Il y a en Russie des gens de sens et de grand goût, et j'en appelle sur ce tableau et sur celui de Casanove à l'impératrice, au général Betzky et au comte Orloff. Les autres *faciunt ne nimis intelligendo ut nihil intelligant*.

CINQUIÈME LETTRE.

LA GRENÉE.

Miséricorde! quelle multitude de tableaux de M. La Grenée! Mon ami, pour peu que je m'en occupe, vous êtes ruiné! C'est

1. On se rappelle que l'idée de ce tableau avait été donnée par Diderot.

(14) *Cérès qui enseigne l'agriculture à Triptolème et qui nourrit son fils*[1]. (15) *Mars et Vénus surpris par Vulcain.* (16) *Psyché qui visite l'Amour endormi*[2]. (17) *Télémaque chez Calypso, qui caresse l'Amour et qui prend de l'amour pour Eucharis.* (18) *Alphée qui poursuit Aréthuse, et Diane qui change l'un en fleuve et l'autre en fontaine.* (19) *Clytie abandonnée par Apollon*[3]. (20) *Bacchus et Ariane.* (21) *Diane et Endymion*[4]. (26) *Hercule et Omphale.* (27) *Calysto au sortir du bain*[5]. (28) *Les Grâces : Euphrosine, Thalie et Aglaé*[6]. (22) *L'Union de la Peinture et de la Sculpture*[7]. Et puis des Vierges et des enfants Jésus. (23) *Une Vierge aux Anges*[8]. (25) *Une Vierge qui fait jouer l'enfant Jésus et saint Jean avec un mouton*[9].

Sans compter peut-être cinq ou six tableaux qui n'auront pas été exposés.

Voilà bien de la besogne, et de la mauvaise besogne. Est-ce qu'on fait une trentaine de chefs-d'œuvre en deux ans? Cet homme se perd ; s'il n'y prend garde, il n'aura plus ni dessin, ni grâces, ni couleur. *Auri sacra fames, quid non mortalia pectora cogis!* Monsieur de La Grenée, je n'en doute point, vous avez quatre ou cinq cents louis de plus dans votre bourse, mais de l'honneur, pas un grain. Autrefois on ne regardait que vous au Salon; vous y veniez recueillir des éloges que vous méritiez; Greuze en était jaloux. Un connaisseur s'était-il arrêté devant une de vos compositions, vous alliez vous placer doucement derrière lui, vous l'entendiez s'écrier. « Oh! que cela est beau! » Et vous vous en retourniez à votre atelier ou chez vous l'âme pleine de joie; votre femme vous en était plus chère, vous en caressiez vos enfants davantage. Aujourd'hui vous vous éloignez de vos propres productions, vous vous mettez à table avec

1. Tableau de 9 pieds 4 pouces de haut sur 7 pieds 4 pouces de large, et destiné à décorer la salle à manger du nouveau pavillon de Trianon.

2. Ces 2 tableaux faisaient partie de la décoration de la chambre à coucher du roi, au château de Belle-Vue.

3. Ces 3 tableaux sont de 2 pieds 3 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

4. Ces 2 tableaux ont 15 pouces de haut sur 13 pouces de large.

5. Ces 2 tableaux ont 3 pieds de haut sur 2 pieds 6 pouces de large.

6. Tableau de 17 pieds de haut sur 13 de large.

7. Tableau ovale.

8. Tableau de 9 pouces de large sur 7 pouces de haut.

9. Tableau de 15 pouces de haut sur 12 pouces de large.

de l'humeur; votre petit garçon dit à sa mère : « Papa a l'air fâché... » Et sa mère, qui sait à quoi cela tient, lui impose silence du bout du doigt, ou lui répond : « Paix, petit garçon, taisez-vous... » Sachez donc une fois pour toutes que l'or ne fait pas le bonheur, qu'un grand homme comblé de gloire et couvert de guenilles est plus heureux que vous. Travaillez moins et travaillez mieux; ayez moins d'argent et plus de louanges, ou plutôt entendez mieux vos intérêts; courez après la réputation et vous attraperez l'argent.

14. CÉRÈS ET TRIPTOLÈME.

Je voudrais, mon ami, que vous eussiez vu tous ces tableaux-là. On ne saurait refuser quelque mérite à celui de *Cérès et Triptolème*; il est peint d'une manière franche et nette; les draperies en sont bien rendues et d'un pinceau ferme, les têtes bien coiffées, et quelques-unes, rares à la vérité, d'un assez beau caractère; mais toutes se ressemblent; c'est la même physionomie, ce sont les mêmes bras, les mêmes mains répétés, c'est la redite d'un seul modèle qu'on a trouvé beau et qu'on a mis à toutes sauces; c'est une monotonie indigente, un ton rougeâtre et de brique qui choque de tous côtés; c'est un Triptolème estropié d'une jambe, avec de petites mains de femme; ce sont des têtes sans aucune expression, des choses bien faites et point de génie, du talent sans verve et sans idées; pas plus d'effet que d'harmonie; une maussade égalité de lumières, nulles teintes rompues dans les ombres; en conséquence, des étoffes crues et monotones. M. La Grenée devrait se rappeler ce qu'il prêche toute la journée à ses élèves, que l'ombre ne donne point de couleur. Le paysage qui est là serait assez bien, s'il y avait des masses d'ombres et s'il n'était pas d'un même vert. Voilà, mon ami, ce que les maîtres auront pensé et ce que les amateurs et le public n'auront pas manqué de dire; mais le grand défaut, à mon avis, c'est le manque de style. Ce qui me choque dans un pareil sujet, ce sont des natures enfantines; oui, j'aimerais mieux des paysans, des paysannes avec toute leur rusticité, que cette race bâtarde qui n'est d'aucun état, d'aucun temps et d'aucun pays; que cette Cérès qui, au lieu de me montrer dans son caractère, son action, son vêtement, le désordre et la sim-

plicité de sa coiffure je ne sais quoi de grand, de vigoureux, de champêtre et de divin, n'est qu'une petite nymphe bocagère, une nourrice du faubourg avec du beau linge fin et sans tetons; que ce Triptolème qui, loin d'être nerveux, basané, à demi nu, ardent, fier et noble, sa tête ébouriffée ceinte d'une bandelette royale, n'est qu'un morveux de dix-huit ans, un petit efféminé, bien ajusté comme au jour de la consécration; que ces faux habitants des champs qui n'ont rien de leur condition. C'est cette mignardise qui m'affadit, qui ôte à la composition sa vérité, sa date, sa force, son caractère, et qui réduit une scène importante à rien, à un bel et magnifique éventail. Cet homme ignore le but de son art; il ne sait pas que c'est une poésie; il ne sait pas que toute poésie exagère le vrai; il ne sait pas ce que c'est que le vrai; il enjolive Cérès et Triptolème, deux êtres aussi vieux que le monde. Voilà ce qui aurait fait froncer le sourcil à l'un des Carrache; ce qui leur aurait fait effacer à grands coups de brosse une scène si grande et si mesquinement traitée, si elle leur avait été présentée par un élève. Il me semble que je les entends; mais je vous fais grâce de leur discours. Peut-être auraient-ils épargné cet essaim d'Amours voltigeant entre les branches de cet arbre, car ils sont charmants; ils en seraient convenus, mais ils auraient ajouté : « A quoi bon cela? »

15. MARS ET VÉNUS SURPRIS PAR VULCAIN.

Mars et Vénus surpris par Vulcain sont assurément ce que La Grenée a fait de mieux cette année. Il y a plus d'effet; le ton général est plus supportable; la Vénus est bien dessinée, j'en excepte sa jambe trop fine par le bas et d'un contour raide; le Mars ne pose sur rien, et puis, quel Mars! c'est une femme de quarante ans déguisée en homme et estropiée de l'épaule droite; ce n'est point un amant passionné, c'est un insolent; il est vrai que celle qui est à ses côtés n'est pas la déesse de la volupté, mais une catin. Quelle comparaison de cette Vénus à celle de Lucrèce! quelle comparaison de ce Vulcain à celui d'Homère! Monsieur La Grenée, vous en avez fait un sot comme il convient; mais vous en avez fait un petit sot comme il ne convient pas. Sa bêtise et sa laideur n'ont rien d'original : c'est un cocu mesquin. Et puis, les bras de ces deux figures bien cadencés, bien

symétriques, bien méthodiques, selon l'art. Où est le désordre? où est la chaleur de la passion? Cet homme de neige a la fureur de peindre des sujets de feu. Le lit de Vénus, un vilain lit de serge! Mais ce n'est pas le lit de la déesse, c'est celui de l'époux, dira-t-on; les draps sales, une chambre triste, rien qui sente la volupté; c'est un rideau vert qui occupe les deux tiers de l'espace, et c'est encore un tapis vert qu'on a étendu à terre. Cela est beau, à la bonne heure; mais qu'on m'ôte cela et que je ne le revoie pas davantage.

16. PSYCHÉ QUI VISITE L'AMOUR ENDORMI.

N'avons-nous pas lu dans Ovide, dans La Fontaine, dans tous les poëtes anciens et modernes, que Psyché était belle? Eh bien, il a plu à l'artiste de la faire noire et de l'enlaidir en diable. C'est une figure mal conçue, mal dessinée; le seul bras qu'on lui voit est mal emmanché avec le corps; un grand Amour jaune, un de ces vilains Savoyards qui se lavent l'été au bas du Pont-Neuf, lui tourne le derrière. Une bonne femme de la halle disait en regardant ce tableau : « C'est un enfant de Savoie qui a une bile répandue; voilà sa garde qui épie le moment qu'il se réveillera pour lui donner un clystère. » Il vous est impossible de sentir comme moi toute la vérité de ce propos. Il n'y a dans ce morceau ni grâce ni invention. Vous auriez désiré qu'on eût endormi sur un lit bien mollet un jeune homme nu et d'une beauté excellente; vous auriez désiré que Psyché, en chemise, le cœur palpitant d'amour et de frayeur, fût arrivée sur la pointe du pied; vous auriez désiré qu'elle eût tenu sa lampe d'une main, et qu'interposant sa main entre la lumière de sa lampe et le visage du jeune dormeur, elle eût mis sa tête dans la demi-teinte et le reste du corps dans la lumière éclatante. Et moi aussi j'aurais désiré tout cela. Il y aurait eu de l'expression, du charme, du mystère. Autre absurdité de l'artiste, c'est une scène de nuit peinte de jour. Voilà bien une lampe allumée; mais où est son effet! Et puis une couleur détestable, des draperies rouges et vertes à côté des chairs. Si ces chairs paraissent noires entre ces draperies âcres et dures, je vous laisse à penser ce qu'elles seraient devenues touchées par des linges fins qui s'accordent si bien avec la belle carnation.

Si nous eussions été tous les deux devant ce *Télémaque enchanté de la nymphe Eucharis en caressant l'Amour*, après un moment d'attention et de silence, voici les questions que vous m'auriez faites, j'en suis sûr : Ce Télémaque a-t-il bien la tête ensemble? Ne lui vois-je pas un œil plus haut que l'autre? Est-ce là le fils d'Ulysse ou une espèce de saint Jean frisé, moutonné à la manière de l'*Antinoüs* et de Raphaël? Pourquoi cette nymphe a-t-elle l'air pleureur? Serait-ce de cette mauvaise épaule que le peintre lui a faite, aussi mal dessinée que mal peinte? Et ce vieillard, est-ce un Mentor ou un gros saint Joseph, gras comme un bernardin, masse de chair sans os? Si l'on coupait les ailes à cet Amour d'un dessin rond et mou, hésiterait-on à le prendre pour un enfant Jésus? Tout cela n'est donc qu'une *Sainte Famille* débaptisée et paganisée, une composition sans effet, sans talent, sans harmonie; toutes les carnations d'une même teinte, toutes les figures sur un même plan, d'un ton cru et pauvre d'invention. Ceux qui ont été curieux d'avoir quelque chose de bon de La Grenée ont bien fait de s'y prendre plus tôt.

Mais voyez l'indulgence que j'ai pour l'artiste et pour vous; vous m'en remerciez, vous; mais l'ingrat artiste n'en fera rien, lui. Je vous laisserai ignorer son *Alphée et Aréthuse*, et l'incorrection de l'Alphée, et le gigantesque de ces figures relativement aux objets qui les environnent, et ce ballon de laine qu'il leur a fourré entre les jambes.

Sa *Clytie délaissée par Apollon* n'est pas une belle chose; elle n'est pourtant pas assez mauvaise pour faire pendant à l'*Alphée*. Il y a du mérite dans la figure de Clytie; le haut surtout en est assez bien; son linge est d'une touche franche et d'un ton agréable. Pour l'Apollon, il est mauvais. Que signifie cette main droite placée sur sa poitrine? Quelle est son action? Il me semble que les extrémités d'une figure passionnée ont aussi leur expression.

Les mains de la haine et de la vengeance ne sont pas celles de la compassion, de la surprise, de l'admiration, de la douleur et du désir. Pourquoi ce petit criard, au lieu de nous montrer son gros ventre, ne s'élance-t-il pas à la tête des chevaux du Soleil? Ces chevaux sont bien, ils ont de la vie, de la fougue; mais pourquoi les avoir faits bis et de couleur de pierre? Si ce tableau vous tombe jamais sous les yeux et que vous accusiez

la jambe droite de Clytie de mauvais choix et d'incorrection, je ne vous en dédirai pas.

« Si l'on mettait à l'encan toute cette boutique-là de M. La Grenée, que me conseilleriez-vous de prendre?

— Rien!

— Je veux acheter, dites-vous.

— Revenons sur tout cela et voyons. Tenez, puisque vous avez de l'argent à mettre en peinture mauvaise ou médiocre, je m'en tiendrais, oui, je m'en tiendrais à ce *Bacchus et Ariane*, ou à cette *Diane et Endymion*.

— Mais il n'y a ni vie ni expression.

— Est-ce que La Grenée ne vous a pas encore appris à vous en passer?

— Mais regardez donc ce bras gauche d'Ariane, il est d'un raide insupportable. Elle a le visage noir et sans passages. Le Bacchus vise au saint Jean. Et cet Amour, que fait-il là? On dirait que l'artiste, n'ayant pas su mettre l'Amour en eux, l'a mis à côté d'eux.

— N'achetez pas.

— Cependant ces deux petits morceaux sont mieux peints que les autres; la couleur m'en paraît plus agréable, ils sont d'une palette plus grasse, et j'aime à la folie cet Endymion qui me semble peint et dessiné à ravir.

— Achetez donc.

— Mais vous ne me dites rien de cette *Union de la Peinture et de la Sculpture*.

— Ce sont deux figures bien groupées.

— Si je prenais celui-ci?

— Prenez-le.

— Mais ces deux figures sont d'une même couleur; les têtes en sont ignobles; elles n'ont pas plus de caractère et de style que si elles n'en avaient pas été susceptibles; l'une est si parfaitement l'autre, de couleur surtout, la touche en est si égale, que les chairs se confondent en plusieurs endroits; il faut de l'union, mais pas tant.

— Ne les prenez pas.

— Mais je veux que... vous ne me parliez plus de La Grenée; j'en ai assez.

— Cela vous plaît à dire. Les jambes me seront rentrées

dans le corps, j'aurai sacrifié mes yeux et perdu mon temps devant des tableaux qui ne faisaient aucune distraction à ma lassitude, et lorsque je voudrai en parler, vous en serez quitte pour me dire : « Je ne veux pas entendre!... » Il n'en sera rien. Vous saurez donc...

— Je ne veux rien savoir.

— Vous saurez donc qu'il y a une très-modique *Vierge aux Anges*; tête de Vierge d'un petit caractère.

— Je n'entends pas.

— Enfant Jésus de vingt ans.

— Je n'entends pas.

— Point assez de masse, et partant point d'effet. Vous avez beau courir, je vous suivrai. Vous saurez donc qu'à ce *Bain de l'enfant Jésus* (24), la Vierge est manquée, que la position en est mauvaise, qu'elle a la tête et les bras d'une paysanne; que, de la tête aux pieds, son enfant est un morceau de brique, d'un dessin lourd et d'une brique très-égale... Vous bouchez vos oreilles? Je crierai. Sachez qu'à la *Vierge qui fait jouer son enfant et saint Jean avec un mouton*, il n'y a rien, ni grands défauts, ni grandes beautés; qu'on le prendrait pour un morceau d'émail, et qu'en général tous les morceaux de La Grenée en tiennent un peu...

— Vous vous taisez; Dieu merci, vous avez tout dit.

— Pardonnez-moi; dans l'*Enfant Jésus au bain*, il y a un petit ange tenant une couverture qui est on ne saurait plus joli... Vrai, mon ami, vous êtes injuste. Vous vous en allez au diable; en partant vous me ceignez votre tablier, vous me remettez vos outils, je travaille; et quand vous êtes de retour, vous ne voulez pas jeter l'œil sur ma besogne. Il y a un *Hercule* et une *Omphale*.

— Encore de La Grenée?

— Mais oui; et puis *Trois Grâces*, Thalie, Euphrosine et Aglaé. Je n'aurai pas la cruauté de vous montrer ce que j'aurais conseillé à l'artiste de cacher.

— Voilà qui est honnête.

— Cependant il y a des choses dessinées dans ces *Grâces* que nos jeunes libertins ne dédaignaient pas de regarder, quoique nues. En dépit de Naigeon, celle qui tient une couronne de fleurs est jolie; joli caractère de tête, contour pré-

cieux. Je ne hais pas même celle qui tourne le dos. Ah! pour la troisième qui occupe le milieu, elle est un peu maussade, et il faut que je l'abandonne à tout ce qu'on en voudra dire et faire; les membres sont raides, sa tête est d'une Madeleine, et le tout...

— Et le tout?

— Ah! vous voulez que je parle à présent, et moi, je ne veux plus rien dire.

— Allons, achevez, vous en mourez d'envie.

— Le tout est d'un pinceau sec, d'une couleur lourde, d'un rouge brun, d'une égalité fade; nuls passages, nulles demi-teintes. »

Ce La Grenée est un homme pauvre au milieu de sa richesse; il peint bien, d'une manière franche et nette, il dessine sveltement, sa touche est agréable, mais il ne pense ni ne sent; il n'a point de style, il ne sait peut-être pas ce que c'est; c'est un copiste de nature, froid et monotone; il est avare d'argent et d'idées; toujours les mêmes figures et toujours ressemblantes à deux ou trois modèles connus; il en est là et il ne saurait s'en tirer. Ce peintre ne pourrait-il pas faire du bleu sans bleu, du rouge sans rouge, et rompre ses couleurs davantage? La peau de ses femmes est mate, jamais de sang par dessous, pas une goutte, pas un filet. C'est un excellent maître d'écriture, mais quand il écrit vite, il écrit mal.

Ne vous effrayez pas de la longueur de cette lettre; les autres seront plus courtes ou renfermeront un plus grand nombre de sujets.

Eh bien, vous avez vu notre amie? Toute cette prétendue brouillerie n'était que dans votre tête, qui n'est pas toujours aussi bonne que vous croyez. Lui avez-vous parlé? Veut-elle que je l'aime et que je ne fasse que cela? Cela me convient on ne peut davantage; car c'est, à mon avis, une chose bien douce que de faire son propre bonheur et celui de la plus honnête créature du monde qui en est à la première goutte de plaisir pur. Veut-elle que je travaille? Je travaillerai. Tout ce qu'elle voudra, je le voudrai; cela est bien sûr.

SIXIÈME LETTRE.

AMÉDÉE VAN LOO.

29. LE PORTRAIT DU ROI DE PRUSSE EN PIED[1].

Et vous croyez donc, mon ami, avoir eu tout seul le plaisir de le voir, ce bipède sublime et rare! Détrompez-vous. Tandis que vous causiez avec lui à Potsdam et que, la main sur la conscience, vous lui juriez que nous n'avons nulle antipathie pour la poésie, mais qu'un certain esprit philosophique qui ne se contentait plus de meringues nous avait rendus fort difficiles, nous le contemplions ici tout à notre aise d'après un tableau d'Amédée Van Loo. Voici comme il m'a semblé :

Le corps un peu trop gros pour la tête et pour les jambes, qui m'ont paru grêles; cependant bien d'aplomb; les yeux beaux, mais ardents et sévères; la bouche petite, mais quelque chose de celle du tigre; il fait peur; on n'est pas tenté de l'approcher. Quant au tableau, certes, ce n'est pas un ouvrage sans mérite. Il est bien composé, bien d'accord, d'un coloris vigoureux et sage; la figure est dessinée, cependant un peu de mollesse dans l'attitude; on l'imagine plus noble, plus ferme, plus fière, plus décidée. Le fond trop clair, des tons plus rompus auraient mieux amené la figure en devant, et des touches de lumière sur l'habit plus vives et plus larges en auraient ôté des taches noires qu'on y remarque et qui nuisent à la rondeur de la figure.

30. L'HYMEN VEUT ALLUMER SON FLAMBEAU A CELUI DE L'AMOUR[2].

Sujet allégorique et obscur. O quel Hymen! il est maigre, sec, fluet, épuisé, menu comme une épingle; il sortait des mains de Keyser. Puisque de deux maux il faut choisir le moindre, j'aime mieux le petit Amour qui est à côté. L'artiste

1. Tableau de 7 pieds de hauteur sur 5 de large.
2. Tableau de 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large.

ne s'est pas douté que le lieu de la scène devait être délicieux, le jour pur et serein, les plantes fleuries, les arbres frais; c'est qu'on laisse toujours la chose qu'on sait et qu'on ferait bien pour celle qu'on ignore, qu'on ne sent pas et qu'on fait mal.

CHARDIN.

Je devrais vous indiquer les morceaux de Chardin et vous renvoyer à ce que j'ai dit de cet artiste dans les Salons précédents; mais j'aime à me répéter quand je loue : je cède à ma pente naturelle. Le bien en général m'affecte beaucoup plus que le mal. Le mal, au premier moment, me fait sauter aux solives; mais c'est un transport qui passe. L'admiration du bien me dure. Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme. C'est le maître à tous pour l'harmonie, cette partie si rare dont tout le monde parle et que très-peu connaissent. Arrêtez-vous longtemps devant un beau Teniers ou un beau Chardin; fixez-en bien dans votre imagination l'effet; rapportez ensuite à ce modèle tout ce que vous verrez, et soyez sûr que vous aurez trouvé le secret d'être rarement satisfait.

31. LES ATTRIBUTS DES ARTS ET LES RÉCOMPENSES QUI LEUR SONT ACCORDÉES[1].

Tous voient la nature, mais Chardin la voit bien et s'épuise à la rendre comme il la voit; son morceau des *Attributs des Arts* en est une preuve. Comme la perspective y est observée! comme les objets y reflètent les uns sur les autres! comme les masses y sont décidées! On ne sait où est le prestige, parce qu'il est partout. On cherche des obscurs et des clairs, et il faut bien qu'il y en ait, mais ils ne frappent dans aucun endroit; les objets se séparent sans apprêt.

Prenez le plus petit tableau de cet artiste, une pêche, un raisin, une poire, une noix, une tasse, une soucoupe, un lapin, une perdrix, et vous y trouverez le grand et profond coloriste.

1. Tableau de 5 pieds de large sur 4 pieds de haut. Répétition avec changements de celui fait pour l'impératrice de Russie. Il appartenait à l'abbé Pommyer, conseiller à la grand'chambre du Parlement, honoraire associé libre de l'Académie.

En regardant ses *Attributs des Arts*, l'œil récréé reste satisfait et tranquille. Quand on a regardé longtemps ce morceau, les autres paraissent froids, découpés, plats, crus et désaccordés. Chardin est entre la nature et l'art; il relègue les autres imitations au troisième rang. Il n'y a rien en lui qui sente la palette. C'est une harmonie au delà de laquelle on ne songe pas à désirer; elle serpente imperceptiblement dans sa composition, toute sous chaque partie de l'étendue de sa toile; c'est, comme les théologiens disent de l'esprit, sensible dans le tout et secret en chaque point. Mais comme il faut être juste, c'est-à-dire sincère avec soi-même, le Mercure, symbole de la sculpture, m'en a semblé d'un dessin un peu maigre, tant soit peu trop clair et trop dominant sur le reste; il ne fait pas toute l'illusion possible. C'est qu'il ne fallait pas prendre pour modèle un plâtre neuf; c'est qu'un plâtre plus poudreux aurait été d'une lumière plus sourde, et plus heureux par les accidents; c'est qu'il y a si longtemps que nous n'avons dessiné une académie, que nous n'y sommes plus, et qu'en sus le dessin de cette figure n'est pas pur. Chardin est un vieux magicien à qui l'âge n'a pas encore ôté sa baguette. Ce tableau des *Attributs des Arts* est la répétition de celui qu'il a exécuté pour l'impératrice de Russie et qui lui est préférable. Chardin se copie volontiers, ce qui me ferait penser que ses ouvrages lui coûtent beaucoup.

32. UNE FEMME QUI REVIENT DU MARCHÉ [1].

Cette cuisinière qui revient du marché est encore la redite d'un morceau peint il y a quarante ans. C'est une belle petite chose que ce tableau. Si Chardin a un défaut, comme il tient à son faire particulier, vous le retrouverez partout; par la même raison, ce qu'il a de parfait, il ne le perd jamais. Il est ici également harmonieux; c'est la même entente des reflets, la même vérité d'effets, chose rare; car il est facile d'avoir de l'effet quand on se permet des licences, lorsqu'on établit une masse d'ombres sans se soucier de ce qui la produit. Mais être chaud et principié, esclave de la nature et maître de l'art, avoir du

1. Répétition avec changements appartenant à M. Silvestre, maître à dessiner des Enfants de France.

génie et de la raison, c'est le diable à confesser. C'est dommage que Chardin mette sa manière à tout, et qu'en passant d'un objet à un autre elle devienne quelquefois lourde et pesante. Elle se conciliera à merveille avec l'opaque, le mat, le solide des objets inanimés; elle jurera avec le vivant, la délicatesse des objets sensibles. Voyez-la, ici, dans un réchaud, des pains et autres accessoires, et jugez si elle fait également bien au visage et aux bras de cette servante, qui me paraît d'ailleurs un peu colossale de proportion et maniérée d'attitude.

Chardin est un si vigoureux imitateur de nature, un juge si sévère de lui-même, que j'ai vu de lui un tableau de *Gibier* qu'il n'a jamais achevé, parce que de petits lapins d'après lesquels il travaillait étant venus à se pourrir, il désespéra d'atteindre avec d'autres à l'harmonie dont il avait l'idée. Tous ceux qu'on lui apporta étaient ou trop bruns ou trop clairs.

34. DEUX BAS-RELIEFS.

Les modèles de ses deux petits *Bas-reliefs* sont d'un mauvais choix, c'est de la médiocre sculpture; malgré cela, ils me jettent dans l'admiration. On y voit qu'on peut être harmonieux et coloriste dans les objets qui le comportent le moins. Ils sont blancs, et il n'y a ni noir ni blanc; pas deux tons qui se ressemblent, et cependant le plus parfait accord. Ce Chardin avait bien raison de dire à un de ses confrères, peintre de routine : « Est-ce qu'on peint avec des couleurs? — Avec quoi donc? — Avec quoi? Avec le sentiment... » C'est lui qui voit ondoyer la lumière et les reflets à la surface des corps; c'est lui qui les saisit et qui rend, avec je ne sais quoi, leur inconcevable confusion.

33. UNE HURE DE SANGLIER[1].

Voilà une *Hure de sanglier* de sa façon qui ne me tente pas. Les masses y sont bien, mais la touche en est lourde, les détails y manquent, et les faces de l'animal n'ont ni la facilité, ni la verve que j'y veux.

1. Tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut, tiré du cabinet de monseigneur le chancelier (de Maupeou, le fils).

35. DEUX TABLEAUX DE FRUITS.

Ses deux tableaux de *Fruits* sont très-jolis. Il ne faut à Chardin qu'une poire, une grappe de raisin pour signer son nom *ex ungue leonem*. Et malheur à celui qui ne sait pas reconnaître l'animal à sa griffe.

37. DEUX TABLEAUX DE GIBIER.

Qu'est-ce que cette perdrix? Ne le voyez-vous pas? c'est une perdrix[1]. Et celle-là? C'en est une encore.

Voilà, mon ami, six lettres et huit peintres d'expédiés. Et dites après cela que je ne suis pas homme de parole!

SEPTIÈME LETTRE.

LA TOUR.

Je sortais du Salon, j'étais fatigué; je suis entré chez La Tour, cet homme singulier qui apprend le latin à cinquante-cinq ans, et qui a abandonné l'art dans lequel il excelle pour s'enfoncer dans les profondeurs de la métaphysique qui achèvera de lui déranger la tête. Je l'ai trouvé payant un tribut à la mémoire de Restout, dont il peignait le portrait d'après un autre de lui dont il n'était pas satisfait. « Oh! le beau jeu que je joue! me dit-il. Je ne saurais que gagner. Si je réussis, j'aurai l'éloge d'un bon artiste; si je ne réussis pas, il me restera celui de mon ami. » Il m'avoua qu'il devait infiniment aux conseils de Restout, le seul homme du même talent qui lui ait paru vraiment communicatif; que c'était ce peintre qui lui avait appris à faire tourner une tête et à faire circuler l'air entre la figure et

1. Une toile analogue a fait partie de la collection de M. le duc de Morny. La phrase de Diderot a été rappelée à ce propos dans le catalogue de l'*Exposition* de 1860 au profit de la caisse de secours des artistes; mais Chardin faisait déjà des perdrix en 1753.

le fond en reflétant le côté éclairé sur le fond, et le fond sur le côté ombré; que, soit la faute de Restout, soit la sienne, il avait eu toutes les peines du monde à saisir ce principe, malgré sa simplicité; que, lorsque le reflet est trop fort ou trop faible, en général vous ne rendez pas la nature, vous peignez; que vous êtes faible ou dur, et que vous n'êtes plus ni vrai ni harmonieux.

La Tour travaillait, je me reposais. En me reposant, je l'interrogeais et il me répondait. Je lui demandai pourquoi, dans un morceau aussi parfait que *la Petite Fille au chien noir* de Greuze[1], où l'on voyait le talent difficile des chairs porté au suprême degré, l'artiste n'avait pas su faire du linge, car le bout de chemise qui couvre un des bras de la figure est un morceau de pierre sillonné en forme de plis. « L'origine de ce défaut, me dit-il, l'est aussi d'une infinité d'autres plus essentiels. Cela vient de ce qu'on prêche de trop bonne heure aux enfants d'embellir la nature, au lieu de la rendre d'abord scrupuleusement. Ils se livrent à ce prétendu embellissement avant de savoir ce que c'est; en sorte que, quand il s'agit d'imiter servilement, comme il faut s'y résoudre dans les petites choses, ils ne savent plus où ils en sont. »

Je voulus savoir ce qu'il entendait, lui, par *embellir la nature*, et j'eus la satisfaction de voir qu'un homme qui avait vaincu une nature ingrate qui s'opposait à ses progrès, et qui n'avait excellé qu'à force de travail et de réflexion, était précisément dans les mêmes idées que moi.

« Les professeurs de notre école, me dit-il, font deux fautes graves : la première, c'est de parler trop tôt aux enfants de ce principe; la seconde, c'est de le leur proposer sans y attacher aucune idée; d'où il arrive qu'entre ces enfants, les uns s'assujettissent en esclaves aux proportions de l'antique, à la règle et aux compas, d'où ils ne se tirent plus et sont à jamais faux et froids; et que les autres s'abandonnent à un libertinage d'imagination qui les jette dans le faux et le maniéré, d'où ils ne se tirent pas davantage.

« Voici donc ce que j'entends, continua-t-il, par embellir la nature. Il n'y a dans la nature, ni par conséquent dans l'art, aucun être oisif. Mais tout être a dû souffrir plus ou moins de

1. Voir l'article GREUZE, même Salon, *quatorzième lettre*.

la fatigue de son état; il en porte une empreinte plus ou moins marquée. Le premier point est de bien saisir cette empreinte, en sorte que s'il s'agit de peindre un roi, un général d'armée, un ministre, un magistrat, un prêtre, un philosophe, un porte-faix, ces personnages soient le plus de leur condition qu'il est possible; mais comme toute altération d'une partie a plus ou moins d'influence sur les autres, le second point est de donner à chacune la juste proportion d'altération qui lui convient; en sorte que le roi, le magistrat, le prêtre ne soient pas seulement roi, magistrat, prêtre de la tête ou de caractère, mais soient de leur état depuis la tête jusqu'aux pieds. Ajoutez à cette étude longue, pénible, difficile, à ce goût, qui n'est pas si déterminé qu'il ne laisse à la fantaisie de l'artiste une assez grande marge, un peu d'exagération, assez pour que la scène et les personnages qui la composent soient merveilleux, et l'on dira de vos figures, comme de celles de Raphaël, que, quoiqu'elles n'existent peut-être nulle part, il semble pourtant qu'on les ait toujours vues...» Vous voyez que c'est là exactement ce que j'établissais dans mon préambule du *Salon de* 1767.

Mais il ne faut vous rien céler. Il me confia que la fureur d'embellir et d'exagérer la nature s'affaiblissait à mesure qu'on acquérait plus d'expérience et d'habileté, et qu'il venait un temps où on la trouvait si belle, si une, si liée, même dans ses défauts, qu'on penchait à la rendre telle qu'on la voyait, penchant dont on n'était détourné que par l'habitude contraire, et par l'extrême difficulté qu'on trouvait à être assez vrai pour plaire en suivant cette route... Autre principe qui, comme vous savez, m'était venu d'instinct, comme vous vous en assurerez en relisant le premier chapitre de mon petit *Traité de peinture*.

Mais venons aux morceaux de cet artiste.

37. PLUSIEURS TÊTES.

Savez-vous ce que c'était? Quatre chefs-d'œuvre renfermés dans un châssis de sapin, quatre *portraits*. Ah! mon ami, quels portraits, mais surtout celui d'un abbé! C'était une vérité et une simplicité dont je ne crois pas avoir encore vu d'exemples : pas l'ombre de manière, la nature toute pure et sans art, nulle prétention dans la touche, nulle affectation de contraste dans la

couleur, nulle gêne dans la position. C'est devant ce morceau de toile grand comme la main que l'homme instruit qui réfléchissait s'écriait : « Que la peinture est un art difficile !... » et que l'homme instruit qui n'y pensait pas s'écriait : « Oh ! que cela est beau ! »

C'est évidemment pour faire acte de suzeraineté qu'il avait exposé ces têtes ; c'était pour nous montrer l'énorme distance de l'excellent au bien, et il est sûr qu'au sortir du coin où on l'avait relégué, il était difficile de regarder d'autres ouvrages du même genre.

Mais, puisqu'il me reste du temps et de l'espace, il faut que je me débarrasse, et vous aussi, d'une demi-douzaine de pauvres diables qui ne valent pas ensemble une ligne d'écriture :

D'un MILLET FRANCISQUE, fort honnête homme, à ce qu'on dit, mais mauvais paysagiste ;

D'un ANTOINE LE BEL, autre bon homme et autre mauvais paysagiste ;

D'un HUTIN[1], dont il y avait deux *Servantes saxonnes* (49) qui n'étaient pas grand'chose, même avec le mérite de venir de loin ;

D'un PERRONEAU, qui semblait autrefois vouloir être quelque chose, et qui a bien changé d'avis, comme il paraît par trois ou quatre pastels, faibles de couleur, fades et sans effet ;

D'un VALADE, dont je n'ai jamais pu découvrir les tableaux, ce qui n'est pas le pis qui me pouvait arriver ; qui n'est pas un peintre pauvre, mais un bien pauvre peintre, parce qu'on ne saurait faire deux métiers à la fois ;

D'un DESPORTES, le neveu, qui n'a pas jugé à propos de marcher sur les traces de son oncle, qui était un très-habile homme ;

D'un JULIART, qui est bien malheureux de voir la nature comme il la voit, car il est privé d'un grand plaisir, et il fait de bien mauvais ouvrage.

Avec quelque vitesse que j'aie passé sur le ventre à ces gens-là, j'en suis las, mais je vais avoir de quoi me dédommager avec Loutherbourg, Vernet et Casanove. Priez Dieu que le jour

1. Académicien, directeur de l'Académie de peinture de S. A. S. M. l'Électeur de Saxe.

où je vous en entretiendrai je ne sois pas en verve. Bonsoir. Tandis que je vous écris, on mange mon souper sans moi, et je sens que j'ai de l'appétit.

HUITIÈME LETTRE.

VERNET.

Il semble que tous nos artistes se soient cette année donné le mot pour dégénérer. Les excellents ne sont que bons, les bons sont médiocres et les mauvais sont détestables. Vous aurez de la peine à deviner à propos de qui je fais cette observation ; c'est à propos de Vernet, oui, de ce Vernet que j'aime, à qui je dois de la reconnaissance et que je me plais tant à louer, parce que je satisfais mon penchant sans tomber dans l'adulation.

38. PLUSIEURS TABLEAUX DE MARINE ET DE PAYSAGES.

Entre ses compositions vous vous seriez arrêté de préférence devant une *Tempête* et un *Brouillard*. Tous les deux sont d'un faire précieux, d'une extrême vérité et d'un meilleur ton de couleur que les autres, peut-être parce qu'ils ont l'avantage d'avoir été peints par le temps, comme il arrive aux ouvrages des grands coloristes. Vernet est bien avec le temps, qui fait tant de mal à ses confrères. Le reste n'est pas de la force des morceaux dont je vous entretiens, à beaucoup près. Il y a de la mollesse de pinceau et un ton de couleur cru ; les figures, d'une touche toujours légère, y sont quelquefois d'un dessin négligé, les roches d'une même forme ; on y sent la pratique. Ce n'est pas qu'il n'y ait un mérite réel à les avoir faits ; si c'étaient les premiers qu'on vît on en aurait la tête tournée, mais on le compare à lui-même, et c'est lui qui se blesse. Il est bien de peindre facilement, mais il faut céler la routine qui donne aux productions en tout genre un air de manufacture. Ce n'est pas à Vernet seul que je m'adresse, c'est à Saint-Lambert, à Voltaire, à d'Alembert, à Rousseau, à l'abbé Morellet, à moi.

Vernet ne se montre guère sans un *Clair de lune*; il y en avait donc un, et c'était une belle chose. La vérité la plus parfaite, bien que je n'en crusse rien; le contraste et le mélange des lumières de l'astre et du feu merveilleusement entendus; une profondeur de scène! une dégradation! une justesse de ton dans la couleur! Il y avait peu de morceaux aussi parfaits. Si vous y eussiez exigé une touche plus ferme et moins de qualité dans le faire, celui à qui vous l'eussiez dit à l'oreille, qui vous eût entendu et senti, aurait été un homme de l'art, parce qu'il n'y a qu'un homme de l'art qui eût osé hasarder ce souhait.

Ecoutez un fait, mais un fait vrai à la lettre. Il était nuit, tout dormait autour de moi; j'avais passé la matinée au Salon. Je me recordais le soir ce que j'avais vu. J'avais pris la plume, j'allais écrire; j'allais écrire que le *Clair de lune* de Vernet était un peu sec et que les nuées m'en avaient paru trop noires et pas assez profondes, lorsque tout à coup je vis à travers mes vitres la lune entre des nuées, au ciel, la chose même que l'artiste avait imitée sur sa toile. Jugez de ma surprise lorsque, me rappelant le tableau, je n'y remarquai aucune différence avec le phénomène que j'avais sous les yeux : même noir en nature, même sécheresse. J'allais calomnier l'art et blasphémer la nature. Je m'arrêtai et je me dis à moi-même qu'il ne fallait pas accuser Vernet de fausseté sans y avoir bien regardé.

Le *Clair de lune* avait pour pendant un *Soleil nébuleux et couchant* que je choisirais par goût. Il est d'un accord étonnant; c'est le plus beau site; à une certaine distance, c'est l'illusion la plus parfaite; cependant, même forme à toutes les roches; la nature n'a point cette uniformité : elle place de petites choses à côté des grandes; ce sont en elle des formes bizares, irrégulières tant de couleur que d'effet. C'est à regret que j'insiste sur ces minuties; je ne devrais pas les apercevoir devant cette sublime harmonie qui nous enchantait; mais je n'y suis plus, sa magie n'agit pas, et l'absence du charme me rend à toute mon impartialité.

Il y a peu d'artistes qui sachent comme celui-ci disposer des figures dans un paysage et les faire aussi bien; elles sont presque toujours telles que dans les premiers morceaux dont je vous ai parlé, grandes et belles encore dans les autres.

Venons à présent au tableau dont je vous ai déjà entretenu et que je tiens de son amitié. La reconnaissance a eu son moment, il faut que l'équité ait le sien[1]. Je persiste; le ciel, les eaux, l'arbre déchiré, les nues sont de la plus grande beauté, mais je ne m'en impose pas sur le reste. En dépit des attraits de la propriété, je ne suis pas aussi content des roches, de la terrasse et des figures. Les figures sont un peu colossales, je le sens, et il n'y a pas assez de liaison entre elles, elles ne font pas masse; peut-être le moment choisi ne le voulait-il pas. Ce sont des passagers qui s'échappent les uns après les autres d'un vaisseau qui vient d'échouer; les matelots qui sont sur le devant pourraient être sinon plus beaux, plus agissants, du moins occupés à une fonction plus décidée. Après cela j'espère que vous m'en croirez, si je vous dis que le malheureux qui ramasse les débris de ses effets et cet autre qui jette au ciel des regards furieux sont de la vigueur de Rubens. Un autre trouvera la terrasse blanchâtre, trop égale de lumière et de couleur, aux pierres une même forme carrée et le ton du bois pourri. Sans prévention, je suis sûr que le temps, en éteignant l'éclat de la terrasse, lui donnera toute la vigueur qu'on y désire à présent. Je ne puis souscrire à la critique sur la forme et le ton des pierres, parce que c'est l'imitation d'une nature que j'ai tant vue et qu'on ne connaît pas quand on n'a pas habité une contrée de montagnes et de marécages. Ah! si les figures étaient un peu moins fortes! Il n'y a point de remède à cela; mais heureusement je m'accommode à ce défaut.

N'oubliez pas qu'il nous manque huit énormes compositions de Vernet dont ce vilain M. de Laborde nous a privés.

Mais où en suis-je de nos artistes? C'est, je crois, à Roslin.

ROSLIN.

Cet artiste a de la fermeté de pinceau et de la couleur, mais ses attitudes sont guindées, ses têtes sans âme, ses acces-

1. M. Léon Lagrange (*Joseph Vernet*, p. 151) croit pouvoir attribuer le contraste entre ces lignes du Salon de 1769 et le fragment enthousiaste des *Regrets* à cette mention du *Livre de Raison*. « Le 10 décembre 1768, j'ai reçu pour un tableau que j'ai fait pour M. Diderot, 600 livres. » Si l'on veut bien se reporter à

soires placés gauchement et faits sans goût, et pas infiniment d'accord avec le tout. Son *Portrait de l'archevêque de Reims*[1] (39) est beau, très-vigoureux; ç'a été un ouvrage de grande patience; mais c'est surtout à celui de *M. Bertin, ministre*[2] (40) qu'on sent le temps, le travail et la peine. Les détails en sont soignés et rendus avec la plus grande exactitude, mais point d'effet, et sublime pour le raide, l'empesé, la manière dont l'homme se compose devant l'artiste, se compose de la tête, des yeux, de la bouche, du corps, des jambes, des bras et des mains; à proposer comme modèle à éviter aux élèves, à placer devant eux à côté d'un Van Dyck, leçon la plus forte qu'on pût leur donner de la différence de la belle et simple nature et du précieux ridicule. Un autre grand tableau de trois figures, où l'on voit *une Femme, son Beau-frère et son Mari*[3] (41) groupés par l'art au lieu de l'être par une action commune, est un des médiocres de Roslin; point de masses et d'effet, les parties éloignées comme les parties voisines de l'œil; mêmes ombres, mêmes lumières et par conséquent nulle profondeur. L'homme appuyé sur le dos de la chaise de la femme, colossal, mal ensemble; sa tête n'est pas sur ses épaules; les regards de ces figures dispersés; le beau-frère regardant vers la droite, l'homme au gros ventre vers la gauche, et la femme entre deux, ce qui est très-ridicule. Ces personnages ne savent ce qu'ils font; la femme presse d'une main les touches d'un clavecin, sans s'écouter ni être écoutée. Beaucoup d'autres portraits du même peintre dont il faut se taire, parce qu'ils sont d'une même manière, d'attitudes prises évidemment d'après le mannequin; on a prêté cinq ou six fois son visage à l'artiste qui a fini le reste comme il a pu; ni vérité, ni simplicité, ni accord. Un des meilleurs est une jeune fille, la moitié de la tête dérobée par un voile, ce qui lui donne un air très-piquant;

l'avis qui précède ce morceau, t. IV, p. 5, on s'assurera que c'est Diderot qui *a voulu* payer Vernet, ce qui ne permet pas de penser que ce motif ait été pour quelque chose dans son retour à un sentiment plus juste des beautés et des défauts de la peinture de Vernet.

1. Tableau de 6 pieds de haut sur 4 pieds de large.

2. Tableau de 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large.

3. Tableau de 4 pieds 6 pouces de haut sur 8 pieds 6 pouces de large. Le beau-frère, M. le chevalier Gennings, est seul nommé au livret.

mais c'est moins par ce mérite qu'il vaut que par l'agrément de la couleur, la franchise du pinceau, un peu d'harmonie. On dirait ici que Roslin a tenté au-dessus de ses forces; car ce voile bien imaginé, au lieu de laisser de l'espace et de l'air autour de la tête, fait tache sur la toile et s'y colle.

Il y avait encore du même peintre deux *Morceaux dans le genre historique* (45, 46), deux *Têtes* ou *Études de caractère*, avec un *Buste ou bas-relief en bronze de feu l'abbé Gougenot*; tout cela assez médiocre; c'est qu'il faudrait que chacun se mêlât de ses affaires : laissez le bas-relief à faire à de la Porte ou Chardin, et les études et morceaux historiques à Vien.

DROUAIS.

Il semble qu'après Roslin on devrait se dispenser de parler de Drouais. Le *Portrait de la princesse de Carignan* (59) n'est pas ce qu'il a fait de plus mal; mais ce qu'il a fait de mieux, c'est celui de *l'Archevêque de Rouen* et de *Mademoiselle de Langeac*[1]. Le premier, l'auriez-vous cru? est une très-belle chose, une chose à rappeler le temps de Largillière; bien peint, bien drapé, bien dessiné; rien, mais rien de cette couleur fade et blanchâtre dont l'artiste est prodigue; un ton de couleur très-résolu, avec beaucoup d'harmonie. Toutes ces autres *Têtes* sont de grosses pêches; lumières blafardes, hommes, femmes, enfants, pétris d'une pâte de chanoines, d'un même teint, d'une même chair, d'une même forme. Si je vous dis un mot de ses deux *Portraits*, l'un en homme, l'autre en femme, *de Mme du Barry*[2] (60), c'est que l'original était, il n'y a qu'un instant, la fable de Paris. L'on disait, et c'étaient les gens du monde, qu'ils ne ressemblaient pas et que Mme du Barry était mieux; les artistes ajoutaient qu'il y avait de quoi faire une figure plus agréable; qu'il y avait au *Portrait en homme* une gêne dans

1. Ces portraits étaient, avec d'autres, compris sous le numéro 61.

2. A propos de ces deux portraits, le continuateur de Bachaumont, qui ne les trouve pas réussis, dit : « Ceux qui ont l'honneur de la connaître (Mme du Barry) savent que bien loin de la flatter, comme c'est l'usage, il ne l'a pas rendue dans toute la vérité de ses charmes. Des deux côtés il lui donne également un regard minaudier, appelé par les petits maîtres *regard en coulisse*, qui n'est point du tout celui de cette dame, très-net, très-franc, très-ouvert... Les femmes aiment mieux

l'attitude qu'on peinait à voir, nul ensemble, une tête qui n'appartient pas au corps; et sous ce vêtement, un corps mince, effilé, évidé. L'artiste ne doutait pas que ces deux *Portraits* ne fussent de tous les tableaux du Salon les plus regardés. Il y a donc mis tout son savoir-faire, et s'ils sont mauvais, cela prouve qu'il n'est pas toujours au pouvoir de l'artiste de réussir; les efforts qu'il fait alors, la tâche qu'il s'impose d'avance, sont très-capables d'embarrasser sa tête et de mettre de l'incertitude dans son pinceau : c'est ce qui est certainement arrivé à Drouais, et ce qui aurait pu arriver à un plus grand maître que lui. Cela ne me déplaît pas; c'est un des petits avantages que nous avons sur les grands de la terre; ils gênent les talents qui jouissent avec nous de toute leur liberté. Je suis sûr que si je cède jamais au désir de La Tour, il fera mieux mon portrait qu'il n'a jamais fait celui du roi.

NEUVIÈME LETTRE.

CASANOVE.

Si l'on vous dit que ceux qui se tuent sont fous, n'en croyez rien. Je vous proteste que ce pauvre Desbrosses se possédait, ou jamais homme ne s'est possédé; Caton n'y a pas apporté plus de sang-froid. Il a écrit à plusieurs personnes, et ses lettres ont le caractère qu'elles devaient avoir, selon les personnes auxquelles elles étaient adressées. Comme un homme sage qui part pour un long voyage, il a pourvu à tout : c'est un chef-d'œuvre que le tableau qu'il a laissé de ses affaires.

Le samedi, il s'en vient chez moi, il s'assied et me dit :

en général le portrait en homme, l'autre plait davantage aux femmes; ce qui a donné lieu aux vers suivants :

Sur ton double portrait, le spectateur perplexe,
Charmante du Barry, veut t'admirer partout;
A ses yeux changes-tu de sexe,
Il ne fait que changer de goût :
S'il te voit en femme, dans l'âme,
D'être homme il sent tout le plaisir;
Tu deviens homme, et d'être femme
Soudain il aurait le désir. »

« Vous m'aviez prophétisé que mon insensé de frère me précipiterait dans un abîme d'où je ne me tirerais pas. Votre prédiction est accomplie ; me voilà donc entre le déshonneur et la mort, et vous pensez bien qu'il n'y a pas à choisir. »

S'il eût parlé de la position d'un autre, il n'aurait eu ni plus de tranquillité ni plus de flegme ; son visage ne montrait pas le moindre signe d'altération. Et pourquoi celui qui s'est persuadé de loin que la vie est un mauvais présent, que la mort n'est rien et que le passage se fait sans douleur, éprouverait-il quelque trouble ?

Je lui répondis que s'il était affligé de quelque maladie cruelle à laquelle il n'y eût point de remède, nous changerions sur-le-champ de propos, mais que je ne croirais jamais qu'un homme de tête comme lui prît congé pour une affaire d'argent et pour un mal d'opinion. « Quel âge avez-vous ? lui demandai-je. — Trente et un ans. — Comment ! vous êtes tout jeune, vous avez une connaissance consommée du monde, une activité incroyable, une tête de fer, et vous ignorez la valeur de ces effets qui vous restent ? » Vous voyez, mon ami, que je traitais de sa vie comme d'un papier de banque. Je lui représentai que Samuel Bernard, âgé de quatre-vingts ans, était prêt à se dépouiller de toute sa fortune et à être exposé nu dans la rue, au milieu de l'hiver, à la condition de recouvrer sa jeunesse, sûr d'acquérir en peu de temps une richesse double de la sienne. « Il faut, monsieur, ajoutai-je, soustraire à vos créanciers une somme modique, se jeter dans une chaise de poste et s'en aller ailleurs chercher une autre fortune. Vous la trouverez, et dans dix ans vous aurez satisfait à tous vos engagements passés, vous serez riche et vous rendrez grâce au hasard qui vous aura conduit chez moi pour y perdre une idée funeste. » Je lui citai l'exemple d'un homme de ma connaissance qui avait été ruiné trois fois ; il sourit, et nous causâmes de choses tout à fait étrangères à sa position, et lui avec autant de jugement et de sang-froid que moi. On m'avertit qu'on a servi ; je l'invite, il me refuse ; nous nous séparons, et j'apprends à l'instant qu'il s'est cassé la tête d'un coup de pistolet. La mienne en était tout à fait dérangée ce matin ; mais je viens de me tranquilliser un peu sur l'assurance qu'on m'a donnée qu'il était tombé mort sur le coup. On l'a trouvé la tête penchée sur sa table, devant un portrait du roi de Prusse.

Oh! les pauvres machines que nous sommes! C'est Casanove qui le dit. Un Dieu tient notre destinée cachée dans une nuit obscure : *Caliginosa nocte premit Deus et ridet*. Le beau passe-temps pour un être bienfaisant! Un jour cet artiste, sortant de table avec ses amis, se soulageait d'un petit besoin dans un coin; un des convives, pressé du même besoin, lui demande place, il se range; une cheminée tombe et écrase celui à qui il avait cédé la place qu'il occupait; ce qui lui a appris à se moquer de l'avenir et surtout à être poli. En vérité cette philosophie est presque aussi bonne que ses tableaux, qui étaient pourtant merveilleux cette année. Le nombre n'en était pas grand : *deux sujets de chasse*[1] (64); *un grand paysage*[2] (65) *et trois petits*[3] (66), et voilà tout.

Tenez, mon ami, mon gros épicurien Casanove est un grand peintre, un homme étonnant. Ce n'est pas tout à fait le sentiment de notre ami de la cour de Marsan, qui s'y connaît mieux que moi, mais qui n'a pas vu ses tableaux de ce dernier Salon. Si vous rencontrez jamais les deux *Sujets de chasse*, ne les quittez pas; regardez-les, regardez-les longtemps, et lorsque vous croirez avoir assez accordé à votre admiration, vous vous serez trompé et vous y reviendrez. Comme l'œil s'y repose agréablement, surtout après s'être si fatigué et si déplu ailleurs! Si ces deux tableaux m'appartenaient et que l'indigence disposât de mes effets, les deux Casanove déménageraient les derniers. Écoutez-moi bien et gardez-vous de hocher du nez : il n'y a ni peintres présents ni peintres passés qui colorient mieux, qui sentent mieux l'harmonie et les beaux effets. Je n'ai jamais rien vu, mais rien qui m'ait plus attaché que le ciel de son *Soleil couchant*. Comme il est chaud et doré, sans être ni rouge ni jaune! Il régnait dans l'autre, qui est un *Ciel du matin*, un ton argentin et léger que vous ne verrez que là. Ses figures sont heureusement disposées et d'une touche, d'un esprit fort supérieurs à son élève.

Approche, Loutherbourg, et dis-nous à présent, si tu l'oses,

1. Tableaux de 5 pieds de large sur 3 pieds 6 pouces de haut, appartenant à Mme la marquise de Langeac.

2. Tableau de 3 pieds de haut sur 2 pieds de large.

3. Tableaux de 8 pouces de haut sur 1 pied de large, appartenant à M. De Selle, trésorier de la marine.

que ton maître te devait le mérite de ses compositions. Casanove, c'est ainsi qu'il convient d'humilier l'envie. Cache-toi, Loutherbourg! Tu nous as montré de très-belles choses assurément; mais, à ta place, je serais moins vain de ta dernière *Tempête*, quelque sublime qu'elle soit, que honteux d'une calomnie aussi fortement repoussée. Sous ces deux Casanove on avait placé deux Loutherbourg, et l'on disait : « Voilà le maître, voilà l'écolier! » Sois satisfait, Casanove, jouis; il fallait que le moment de ta vengeance arrivât, et il est venu.

Loutherbourg a un grand talent, je ne lui refuse pas même du génie; mais voyez et comparez. Si vous vous attachez à la couleur et au faire, l'un vous paraîtra sec et lourd, l'autre gras et léger; le premier, opaque, gris et également fait partout; le second, transparent, varié, d'une touche franche et large, et négligé quand il faut. Loutherbourg, que murmures-tu entre tes dents? Je t'entends, tu t'adresses à ces terrasses, tu les trouves brunes, un peu trop monotones; tu demandes à ces arbres plus de mouvement et de profondeur; tu voudrais que ces masses qui doivent saillir en devant fussent plus éclairées, et que celles-ci, qui doivent s'enfuir vers le fond, fussent plus sourdes. D'accord; mais, *médecin, guéris-toi toi-même*; homme, pardonne à l'ouvrage de l'homme une imperfection, et ne corromps pas la pureté de mon plaisir par tes observations amères et jalouses. Nous souffrons tous les deux, mais ton malaise n'est pas le mien.

Le grand *Paysage* de Casanove est bon, mais je ne le mets pas sur la ligne des deux précédents; les arbres en sont d'un vert trop égal; la tête d'une femme qu'on voit auprès d'une vache est mauvaise; mais, en revanche, les figures du fond et le lointain sont admirables.

Le paysage en hauteur est de la plus belle couleur et d'un faire très-spirituel.

Je ne vous dis rien de deux petits restes de palette qui ne sont pas de l'étendue des précédents, mais qui n'en valent pas moins.

Ce peintre est un de ceux qui se soutiennent le mieux, et il fait peu de choses médiocres.

Allons, mon ami, gagnons pays; passons à un autre artiste, à Roland de la Porte.

ROLAND DE LA PORTE.

70. DÉSORDRE D'UN CABINET[1].

Dans son *Désordre d'un cabinet*, il y a des choses bien rendues; on y trouve de la vérité. C'est une malheureuse victime de Chardin. Ceux qui ont bien vu celui-ci sont très-difficiles; ils disent à Roland de la Porte : « Vous vous croyez tout contre et vous avez raison; mais vous ne franchirez peut-être jamais ce maudit petit échelon. Votre façon de peindre est encore mesquine; vous n'êtes pas harmonieux, vous n'imitez pas de génie, on sent la fatigue de votre pinceau. Votre tableau *au pâté et au gigot* [2] est attrayant pour un peuple qui a faim; mais votre gigot n'est pas mortifié, les chairs n'en sont pas affaissées, la graisse flétrie : il vient d'être détaché du crochet de la boucherie. Un gourmand vous dira qu'il est dur; des gens affamés n'y regardent pas de si près; mais nous avons bien dîné, et nous trouvons que ce morceau tant regardé manque d'effet. »

Encore un peu de courage, mon ami. Après Baudouin je vous fais grâce.

DIXIÈME LETTRE.

BAUDOUIN

Il y avait de cet artiste une suite de *Feuillets d'un livre d'épîtres et d'évangiles pour la chapelle du roi* (67), un tableau intitulé : *le Modèle honnête* (68), et *quelques morceaux à gouache* (69).

L'ami Baudouin, vous regardez trop votre beau-père, je vous l'ai déjà dit, et ce beau-père est le plus dangereux des modèles; c'est une chose que je vous ai dite encore; mais vous ne tenez aucun compte de mes avis. On peut se ren-

1. Tableau de 4 pieds de haut sur 3 pieds de large.
2. N° 71. Plusieurs tableaux sous le même numéro.

contrer, dites-vous, mais non pas sans cesse et toujours nez à nez. A votre place, j'aimerais mieux être un pauvre petit original qu'un grand copiste ; c'est ma fantaisie et ce n'est peut-être pas la vôtre : maître dans ma chaumière plutôt qu'esclave dans un palais. Vous n'êtes pas sans éclat, vos *Feuillets d'évangiles* ne manquent pas de couleur ; mais il n'y a dans vos figures ni ensemble ni dessin, pas une qui n'ait quelque membre disloqué et qui n'invoque Botentuyt [1] ; ce sont ici des têtes trop grosses, là des cuisses trop courtes ; votre style est plat comme votre toile. Et puis votre couleur, qui appelle d'abord, paraît ensuite dure et sèche. Ce *Modèle honnête* est plus vôtre, il y a plus de correction, mais la couleur en est fade. Le linge dont cette fille s'enveloppe étend très-bien la lumière, mais pourquoi ne l'avoir pas fait plus grand et plus de goût? Vous courez à toutes jambes après l'expression, que vous n'atteignez pas ; vous êtes minaudier, maniéré, et puis c'est tout. Pour s'allonger, on n'est pas grand. Et puis ce sujet, de la manière dont vous l'avez traité, est obscur ; cette femme n'est pas une mère [2], c'est une ignoble créature qui fait quelque vilain commerce. On n'entend rien à tout ce mouvement dans une scène pathétique et de repos. Une jeune fille toute nue, assise sur la sellette de l'artiste, la tête penchée sur une de ses mains, laissant échapper de ses yeux baissés deux larmes, son autre bras posé sur les épaules de sa mère, ses haillons épars en désordre à côté d'elle, cette mère honnête et déguenillée se cachant le visage de son tablier, le peintre suspendant son ouvrage et attachant ses regards attendris sur ces deux figures, et tout était dit. Croyez-moi, abandonnez ces sortes de sujets à Greuze. »

Je ne sais, mon ami, quelle teinte aura cette lettre. Ce malheureux Desbrosses ne m'est pas sorti de devant les yeux, je le vois encore et j'en frémis. Je l'ai connu chez Mme Therbouche ; il fut le héros d'une certaine mystification que vous devez savoir. L'artiste prussienne et lui s'étaient rencontrés dans une cour d'Allemagne. Il nous l'avait amenée après avoir circulé

1. Chirurgien célèbre.

2. Voir le conseil donné à Greuze, *Salon de 1767*, ci-dessus, p. 74. Ce tableau a été retiré de la vente Testard (1776) à 1,750 livres. Il a été gravé par Moreau le jeune.

dans plusieurs États où il avait montré beaucoup de capacité; il s'était fait agent de change par intérêt pour sa famille et par tendresse pour quatre sœurs qu'il soutenait avec décence. Comme le besoin était urgent, il s'était associé une douzaine d'hommes qu'il appelait ses *apôtres*. Ces apôtres-là étaient des gens de rien qu'il avait répandus en différentes places où il leur avait créé le fantôme d'un grand crédit. A l'aide du mystère le plus profond, on s'adressait à ces apôtres-là pour savoir qui était leur maître et au maître pour savoir qui étaient ces apôtres; ils répondaient les uns des autres, ils en imposaient tous par l'image du faste. Il leur envoyait de son papier afin qu'il lui revînt par des intermédiaires, et il y faisait toujours honneur. Cette manœuvre lui coûtait quelques milliers d'écus qu'il retrouvait au double et au triple sur le crédit qu'il se faisait à lui-même et à ses sous-agents. « J'étais en chemin d'une fortune immense fondée sur rien, me disait-il deux jours avant sa mort; mon frère, mon insensé de frère a tout renversé. » Il n'était pas sans inquiétude sur le sort de ses *apôtres*. La Prussienne, dont le comte de Schullembourg et vous m'aviez embâté, lui a coûté un argent infini. Sa mort l'aura soulagée d'une dette assez considérable. J'ai de lui une lettre où vous trouverez des vues d'une politique machiavélienne et profonde; quelque jour je vous en ferai part. Il était noble, grand, généreux. Un peu obscur dans son expression, il était vaste dans son coup d'œil. Il était connu de notre ministère, qui le craignait; on avait empêché de violence son expatriation.

Bonsoir, mon ami. Mille remercîments de ma part pour la pacotille de musique, sans préjudice des actions de grâces de ma fille. Je lui ai lu votre billet, et elle en a été touchée autant que le dérangement de sa santé le lui a permis. Elle est très-pressée de vous rendre le témoin de ses progrès dans la science de l'harmonie[1]; les suffrages qu'elle ambitionne, ce sont ceux qu'on obtient difficilement. Bonsoir encore. Quoique je sois fatigué, je m'attends à une mauvaise nuit.

1. Elle recevait à ce moment les leçons de Bemetzrieder que nous lirons plus loin, t. XII, rédigées par Diderot.

ONZIÈME LETTRE.

BELLENGÉ.

Lorsque je vois des enfants entraînés par une pente invincible, en dépit de l'indigence, des distractions d'un autre état, de la sévérité des maîtres, de la répugnance des parents, vers une science ou vers un art dans lequel ils ne sont à la fin que des hommes médiocres, je me demande : « Qu'est-ce donc que le génie? à quels caractères le reconnaît-on? » Je suis tenté de croire que ces êtres-là étaient destinés à donner naissance à la chose, quoique incapables de la porter à un certain degré de perfection. Nés quelques siècles plus tôt, ils auraient laissé un nom célèbre, le nom d'inventeurs; aujourd'hui ils vivent et meurent ignorés. C'est qu'il est peut-être plus difficile, quoique moins glorieux, de porter à un pas plus loin une science qu'une longue suite d'hommes ont cultivée que de lui faire faire le premier pas, et cela, sans entrer dans l'examen des causes accidentelles qui l'ont suggéré et qu'on doit plutôt regarder comme un bonheur que comme un mérite. Concluez de là que la célébrité dépend beaucoup du moment où l'on paraît sur la scène du monde, et que l'homme de génie et l'inventeur sont deux hommes très-différents. D'Alembert n'eût peut-être jamais fait les *Éléments* d'Euclide. Euclide n'eût peut-être jamais entendu les ouvrages de d'Alembert, Dibutade n'eût peut-être jamais dessiné une académie comme Van Loo, Van Loo n'eût peut-être jamais pensé, comme Dibutade, à suivre les limites d'une ombre. Et ne confondons jamais l'attrait avec le talent. On a rarement du talent sans attrait, et il y a mille exemples de l'attrait le plus violent et du plus mince talent. J'en appelle à tous ces hommes qui forcent les portes de nos Académies par un premier morceau qui promet, et qui sont arrêtés tout court. Tel est le peintre Bellengé; prenez son mauvais tableau de mauvais *Fruits* passés[1] (72), et comparez-le à son tableau de réception.

1. Tableau de 3 pieds 7 pouces de haut sur 2 pieds 8 pouces de large.

LE PRINCE.

Tel est Le Prince même, dont, à vous parler vrai, je n'ai vu jusqu'à présent d'autre composition estimable que son *Baptême russe*. Qu'est-ce que ce *Cabak ou espèce de guinguette aux environs de Moscou*[1] (74). Beaucoup de mouvement, beaucoup d'objets, beaucoup de scènes diverses, une multitude infinie de figures; mais tout est croqué; nulle image, le plus grand et le plus bel hymne qu'on pût chanter à l'honneur de Teniers. Que seraient-ce que les tableaux si vantés de ce dernier sans le mérite de l'exécution? Rien ou fort peu de chose. Sachez donc, monsieur Le Prince, que quand on fait un *Cabak* il faut le finir. Voilà un *Drogman du roi de France*[2] (75) et *Une Russe qui joue de la guitare*[3] (76) que Juliart dédaignerait : or, je vous laisse à penser ce que c'est qu'un tableau dédaigné par Juliart. Tout est ébauché et faible dans la *Danse russe* (77) et la *Balançoire à la manière de ces peuples* (78). Le Prince a son papier bleu ou sa toile devant lui; il prend son crayon ou son pinceau et il se dit : « Que ferai-je? Ma foi, je n'en sais rien... » Et tout en se faisant ce monologue il exécute les premiers linéaments d'une figure, il en place une seconde à côté de celle-là, puis une troisième; il résulte de là je ne sais quoi qui vaudrait peut-être quelque chose si l'artiste s'en donnait la peine; mais le courage lui manque, et après avoir usé beaucoup de couleurs et employé beaucoup de toile, il n'a rien fait.

On cherchait depuis longtemps un moyen d'imiter le lavis, soit au bistre, soit à l'encre de la Chine. Le Prince y a singulièrement réussi, et les vingt-neuf estampes[4] (79) qu'il a exposées sont à faire illusion, on ne les prendrait jamais pour un effet de la gravure et d'un procédé particulier.

1. La situation de cette grande ville présente souvent la variété de nations et d'ajustements que l'on peut remarquer dans ce tableau. (*Note du Livret.*)

2. Tableau de 1 pied de haut sur 10 pouces de large.

3. Tableau de 1 pied de haut sur 10 pouces de large.

4. Ce procédé de gravure a été employé par Le Prince, pour un album de types russes fort curieux. Il a servi aussi à l'illustration de divers ouvrages.

GUÉRIN.

J'espère que vous me permettrez bien de compter Guérin parmi les dupes malheureuses de cette impulsion fausse ou vraie de la nature qui jette les hommes dans une profession où il n'y a nul honneur et très-peu de profit à faire pour eux. Les *deux sujets de fantaisie*[1] (80) qu'il a peints pour votre chancelier, l'abbé de Breteuil, ne sont que des jolis riens. Je me tais sur son *Concert*[2] (81) et sur ce *Jeune homme qui parle science avec une demoiselle* (82). Je ne conçois pas comment M. Dutartre, qui a, dit-on, de très-beaux tableaux et la prétention de s'y connaître, garde cela dans son cabinet. *Le Portrait de* je ne sais quelle *femme en Diane accompagnée de ses nymphes et chassant le cerf aux abois* (83) est mauvais.

ROBERT.

Si je vous faisais passer en revue toutes les compositions de Robert je ne finirais pas. C'est un peintre assurément que ce Robert; mais il fait trop facilement, ses morceaux sentent la détrempe; leur mérite principal est d'offrir des points de vue et des fabriques antiques. Il n'excelle pas pour la figure; ses arbres sont lourds, et en général le choix de ses accessoires pourrait être meilleur. Négligez, s'il vous convient, son *Port orné d'architecture*[3] (84), quoiqu'il appartienne à un ministre qui peut se procurer de belles choses sans s'appauvrir; passez devant son imitation des *Portiques, galeries et jardins, tels qu'on en voit autour de Rome*[4] (85), parce que ce tableau appartient à un autre ministre qui ne mérite pas mieux que cela; devant sa *Cascade du belvédère Pamphile à Frascati*[5] (86), parce que

1. Tableaux d'environ 15 pouces de hauteur, appartenant à M. l'abbé de Breteuil.

2. Tableau de 14 pouces de haut sur 10 pouces de large.

3. Tableau de 4 pieds de large sur 3 pieds de haut appartenant à M. le duc de Choiseul.

4. Tableau de 7 pieds 6 pouces de large sur 5 pieds 6 pouces de haut, appartenant à M. le comte de Saint-Florentin.

5. Tableau de 15 pouces de haut sur 1 pied de large, appartenant à M. le marquis de Seran.

je la trouve froidement touchée. Mais regardez avec attention les *Restes d'un escalier antique*[1] (87), les *Ruines du vestibule d'un temple*[2] (88), la *Pièce d'eau environnée de galeries*[3] (89), la *Maison de campagne du prince Mattei*[4] (92), le *Paysage avec des monuments* (93)[5], ma foi, la plupart des autres parce qu'ils sont beaux. *Les dessins coloriés de paysages, de jardins, de temples et autres édifices antiques et modernes de Rome* (98) ont de l'effet, de la verve, et sont très-précieux. —

J'allais entamer Loutherbourg, mais je n'en ai ni le temps ni la place. Un bout de page n'est pas assez pour celui-ci ; et ma fille, qui se trouvera mal tout à l'heure, de son dîner, ne veut pas attendre plus longtemps. Mais après dîner? me direz-vous. Après dîner je vais chez Briasson pour tâcher d'accommoder le procès de Luneau de Boisjermain avec les libraires, et empêcher que cet homme, dans les affaires duquel ils ont mis le feu, ne mette à son tour le feu dans les leurs. Savez-vous bien que ce diable d'homme vient de faire un tableau de frais, dépenses et conditions de l'*Encyclopédie* dont le résultat est que les libraires ont volé 174 livres à chaque souscripteur, somme pour laquelle ils vont être assignés, ce qui les mènerait à une restitution générale d'environ six cent mille francs? Je n'aime pas ces gens-là; malgré cela, je désire de tout mon cœur de les engager à quelque accommodement qui leur épargne une dernière fâcheuse affaire. Je vous dirai demain quel aura été le fruit de ma mission[6].

1. Tableau de la même dimension que le précédent, et appartenant à M. le marquis de Seran.

2. Tableau de 20 pouces de haut sur 16 de large, appartenant à M. Hennin, résident de France à Genève.

3. Tableau de la même dimension que le précédent, et appartenant au même personnage.

4. Tableau de 2 pieds 3 pouces de large sur 18 pouces de haut.

5. Tableau de 2 pieds 3 pouces de large sur 18 pouces de haut.

6. Cette affaire dura plus longtemps que ne le supposait Diderot, qui eut à subir à cette occasion, quoiqu'il ne fût pas mis en cause directement, bien des tracasseries. On l'accusa d'avoir trahi les intérêts des libraires, en fournissant des armes à Luneau de Boisjermain, puis de s'être retourné contre celui-ci, moyennant une bonne somme d'argent payée par les libraires. On trouvera un écho de ces disputes dans sa *Corres ndance.*

DOUZIÈME LETTRE.

LOUTHERBOURG.

Malgré la sortie vigoureuse que j'ai faite contre Loutherbourg à l'article Casanove, cela ne m'empêchera pas de convenir que c'est un grand artiste. Voulez-vous que je vous dise bien franchement ce que je pense du démêlé de ces deux peintres? Casanove est un gros épicurien, un peu libertin, aimant le repos et l'argent; il avait dans son atelier un élève dont il connaissait l'habileté et à qui il confiait le soin de finir ses tableaux. L'élève, jeune, étourdi et vain, sorti de dessous l'aile de son maître, enflé de ses premiers succès, reçu à l'Académie, applaudi au Salon, laissa croire des secours qu'il donnait à Casanove tout ce qu'on voulut.

Loutherbourg travaille avec une célérité inconcevable et travaille bien. Son *Mistral* ou *Marine par un vent frais*[1] (101), sa *Tempête*[2] (100), sa *Carène et Entrée d'un port*[3] (99), son *Paysage au soleil couchant* (103), sa *Grande Tempête en pleine mer* (102), sa *Marine au soleil couchant*[4] (105), sa *Tempête avec un coup de tonnerre* (104), son autre *Tempête par un grain de vent*[5] (107), ses *Bergers avec un troupeau poursuivis par des maraudeurs*[6] (106), ses *Pèlerins d'Emmaüs*[7] (108), son *Matin* et son *Soir*[8] (110), son autre *Soir* et son autre *Matin*[9] (109), ses *Paysages avec animaux*[10] (112), son *Paysage au soleil*

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 21 pouces de haut, appartenant à M. le duc de Piquigny.
2. Tableau de la même dimension que le précédent, et appartenant au même personnage.
3. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 21 pouces de haut, appartenant à M. le duc de Piquigny.
4. Ces 3 tableaux sont de 2 pieds 6 pouces de large sur 21 pouces de haut.
5. Ces 2 tableaux ont 2 pieds 6 pouces de large sur 21 pouces de haut.
6. Tableau de 29 pouces de large sur 23 pouces de haut.
7. Tableau de 22 pouces de large sur 16 pouces de haut.
8. Tableau de 13 pouces de large sur 9 pouces de haut.
9. Tableau de 22 pouces de large sur 19 pouces de haut.
10. Tableau de 25 pouces de large sur 22 pouces de hauteur.

couchant (111), le *Goûter des deux amis au retour de la chasse*[1] (113), son *Départ pour la chasse au vol*[2] (114), tout cela est fort beau; il n'y a que du plus ou moins. En général il n'est pas aussi harmonieux que Casanove, ni aussi facile et aussi vrai que Vernet; il outre pour être vigoureux; il n'y a pas assez d'air entre ses figures, mais tout cela est racheté par tant d'autres qualités! Le Salon tirait à sa fin, il avait recueilli une assez bonne provision d'éloges, lorsqu'on vit paraître sur le chevalet une dernière composition, ou qui n'était pas encore achevée lorsque l'exposition s'ouvrit, ou qu'il avait mise en réserve par politique, afin de nous rassembler tous autour de lui lorsque nous serions las de regarder les autres. C'était une *Tempête;* ah! mon ami, quelle tempête! Rien de plus beau que des rochers placés à la gauche, entre lesquels les flots allaient se briser en écumant; au milieu de ces eaux agitées, on voyait les deux pieds d'un malheureux qui se noyait attaché aux débris du vaisseau, et l'on frémissait; ailleurs le cadavre flottant d'une femme enveloppée dans sa draperie, et l'on frémissait; dans un autre endroit, un homme qui luttait contre les vagues qui l'emportaient contre les rochers, et l'on frémissait; sur ces rochers, des spectateurs peignant bien la terreur, surtout le groupe ménagé sur la pointe du rocher le plus avancé dans la mer. Je ne vous dirai pas que ces figures fussent aussi vigoureuses, aussi correctes, aussi grandes que celles de Vernet, mais elles étaient belles. Pour le ciel, ma foi, c'était à s'y tromper pour la verve et la légèreté. Ce Loutherbourg est le meilleur que j'aie vu; c'est, je crois, vous en dire assez de bien. Ah! si jamais cet artiste voyage et qu'il se détermine à voir la nature!...

FEU AMAND.

Il m'a pris ici une bonne fantaisie, c'est de sauter tout de suite à Greuze, de vous dire un mot de nos sculpteurs et de vous souhaiter le bonsoir; mais je me suis ravisé, je ne sais trop pourquoi. Je me suis rappelé un *Magon, frère d'Annibal, après la bataille de Cannes, demandant de nouveaux secours au sénat*

1. Tableau de 24 pouces de large sur 43 pouces de haut.
2. Tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de hauteur.

de Carthage[1] (115), morceau d'un bon style, bien composé ; on enfonçait dans la scène ; il y avait de l'expression dans les figures, de l'air, mais un air épais qui donnait à la composition un caractère de vétusté ; la lumière tombait juste sur les objets, mais ne les pénétrait pas. Ce tableau était d'Amand, artiste à regretter, à ce qu'ils disent, quoique je n'aie jamais rien vu de lui que des choses qui annonçaient une chaleur mal réglée.

BRIARD.

Je me suis rappelé une *Naissance de Vénus*[2] (116) de Briard, et il me semble que je la vois encore, cette Vénus. Miséricorde ! quel ventre ! quelle hanche ! et l'énorme derrière, et les cuisses exostosées d'une autre figure de femme posée sur des nuages qui avaient la complaisance de la porter ! Et puis un ton faux et rougeâtre de couleur. Une *Mort d'Adonis*[3] (117), plate, froide et léchée comme une miniature, et une *Madeleine pénitente*[4] (118) peinte avec de l'ocre, la plus insipide pénitente qu'on pût imaginer.

BRENET.

Je me suis rappelé une grande et lourde *Vérité*[5] (119) de Brenet, dévoilée par un petit *Temps* tout jeune, qui n'était pas âgé de huit ans. Une *Étude qui visitait le Génie pendant la nuit*, sujet sublime où il y avait sur le devant, dans la demi-teinte, un très-beau marmot bien peint. L'Étude était maigre, sèche, longue et mauvaise ; la figure du Génie était bien éclairée ; en général, ce morceau m'a paru fort au-dessus de l'artiste, d'un faire tout voisin d'un grand maître ; le conseil d'un ami était presque la seule chose qui y manquât. Je me suis rappelé, et tout de suite, un petit *Anachorète en médi-*

1. Ce tableau est son morceau de réception à l'Académie. — L'esquisse avait été exposée au Salon précédent.
2. Tableau de 9 pieds 2 pouces de haut sur 8 pieds 3 pouces de large.
3. Tableau de 4 pieds de haut sur 3 pieds de large.
4. Tableau de 22 pouces de haut sur 18 pouces de large.
5. Tableau de 13 pieds 8 pouces de haut sur 6 pieds 3 pouces de large, destiné à l'une des chambres du Parlement de Douai.

tation[1] (120), sentant d'une lieue à la ronde le séjour d'Italie, bien dessiné, colorié avec une extrême vigueur, très-beau et digne de Van Loo ou de tout autre maître même plus fort; à cela près que la tête en était un peu faible. Une *Æthra montrant à son fils Thésée le lieu où son père avait caché ses armes*[2] (122); suavement fait, harmonieux; l'Æthra, noble de position, bien drapée, belle, malgré le mauvais choix de ses bras; le Thésée très-beau, quoiqu'un peu incorrect de dessin; morceau de réception qui en valait bien un autre.

LÉPICIÉ.

Je ne me suis rien rappelé de Lépicié; mais je lis sur mon livret : 123. *Adonis changé en anémone par Vénus*[3], et vis-à-vis : « Vénus mesquine, singulièrement contournée, et Adonis livide, dont on aurait pu dire comme de Lazare : *Jam fœtet.* »

124. *Achille instruit dans la musique par le centaure Chiron*[4], et vis-à-vis : « Que diable tout cela veut-il dire? Quelle foule de figures insignifiantes! Qui a jamais fait un centaure blanc comme un poulet? Il a certainement les cuisses cassées; il est vrai que Cochin dit que c'est une peccadille qui ne vaut pas la peine d'être relevée. »

125. Une *Peinture*[5] et (126) une *Architecture*[6], et vis-à-vis : « Que j'aime mieux à Cochin qu'à moi, quoique le ton de la couleur en soit assez agréable. »

127. Une figure de l'*Étude*[7]; et vis-à-vis : « Rien. »

128. Une *Visitation*[8], et vis-à-vis : « Excellente esquisse. »

1. Tableau ovale de 14 pouces de haut sur 16 pouces de large.

2. Tableau de 5 pieds de large sur 4 pieds de haut. — Est aujourd'hui au Louvre, n° 51 de l'École française.

3. Tableau de 4 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut; destiné à décorer le nouveau pavillon de Trianon.

4. Tableau de 5 pieds de large sur 4 pieds 6 pouces de haut; morceau de réception à l'Académie.

5. Tableau peint sur bois de 4 pieds 3 pouces de haut sur 2 pieds et demi de large, appartenant à M. Cochin, secrétaire de l'Académie.

6. Tableau de même dimension que le précédent, et appartenant au même personnage.

7. Tableau de 17 pouces de haut sur 14 pouces de large.

8. Tableau de 21 pouces de haut sur 1 pied de large, exécuté en grand dans le chœur de la cathédrale de Bayonne.

129. Deux *Études de tête*, l'une d'*une jeune fille*, l'autre d'*une paysanne*, et vis-à-vis de la première : « Rien »; vis-à-vis de la seconde : « Planche de bois barbouillée sèchement et rouge. »

130. Un *Repos de soldats*, et vis-à-vis : « Bon à garnir l'entre-deux des croisées et autres endroits obscurs. »

Il faut être vrai, mon ami, et vous donner en même temps un excellent exemple de la manière dont on est diversement affecté d'un même morceau en différents instants. Relisez les lignes qui précèdent sur la *Naissance de Vénus* de Briard; j'en dis le diable : c'est le jugement d'un de mes livrets; et voici le jugement d'un autre de mes livrets : « Assez agréable, quoique la composition en soit arrangée; la Vénus d'un dessin assez fin... » D'un dessin assez fin! voilà ce qui me confond, car il est écrit ainsi, et je ne me trompe pas. Il y a ensuite : « Mais d'une attitude académique et recherchée... » Et puis ayez quelque confiance dans mes connaissances dans l'art, et prêchez-moi, si vous l'osez, de publier mes réflexions. Il faut pourtant vous expliquer la contradiction très-réelle de ces deux jugements : c'est qu'il y avait un point de vue sous lequel la Vénus de Briard avait tous les défauts que je lui reproche, et un autre point de vue sous lequel elle ne les avait plus. Ainsi, cette figure était-elle bonne, était-elle mauvaise? Ma foi, je n'en sais rien. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il y a pour les objets les plus agréables en nature des aspects tout à fait ingrats; en serait-il de même pour ces objets imités par l'art? Tout ce dont je puis vous répondre c'est que mes deux livrets disent vrai tous les deux et que, dans un certain point, la Vénus de Briard avait un ventre et une hanche énormes : la droite; et que dans un autre point ce ventre et la même hanche étaient très-bien. De quel point la fallait-il juger? C'est ce que j'ignore. Pour être irréprochable, une figure doit-elle l'être de tout côté? Un meilleur connaisseur de Nature ne m'aurait-il pas dit que pour être purement et finement dessinée il fallait que, de l'endroit où je la regardais, cette Vénus eût les défauts que je lui reprochais, parce que si de là elle n'avait pas ces défauts, elle manquerait de la belle et de la juste conformation que je lui trouvais, regardée d'ailleurs? Ah! mon ami, quelle question! Il n'y a qu'un grand artiste ou mon expérience sur un grand nombre de tableaux qui puisse m'en tirer.

O la sotte condition des hommes ! Mariez-vous, vous courez le risque d'une vie malheureuse ; ne vous mariez pas, vous êtes sûr d'une vie dissolue et d'une vieillesse triste. Ayez des enfants, ils sont plats, sots, méchants, et vous commencez par vous en affliger et finissez par ne plus vous en soucier. N'en ayez point, vous en désirez. Ayez-en d'aimables, le moindre accident qui leur survient vous trouble la tête ; vous vous levez du matin, vous vous asseyez à votre bureau pour travailler, rien ne vous vient ; et voilà précisément le rôle que je fais. Voyons pourtant.

TARAVAL.

131. LE TRIOMPHE DE BACCHUS[1].

L'Académie de peinture, trop étroitement logée, ne savait plus où placer ses tableaux et ses statues ; elle a sollicité l'immense galerie d'Apollon, cette galerie où, malgré la perte de la couleur et le désaccord général, les *Batailles d'Alexandre*, peintes par Le Brun, sont encore les plus beaux tableaux que nous ayons. Il restait au plafond de cette galerie quelques places qui attendaient la décoration qui leur était destinée. M. Taraval en a rempli une par le *Triomphe de Bacchus*, que l'Académie a accepté pour son morceau de réception. C'est un tableau d'une grande étendue : on y voit le dieu des raisins avec une femme, Ariane, si vous voulez, sur son char traîné par des tigres ; ce char, précédé et suivi de bacchants et de bacchantes ; le reste de l'espace occupé par une grande cuve et d'autres accessoires analogues. Il y a certainement du grand dans les formes, quoique ces formes soient mauvaises ; un bel effet, mais des caractères bas et ignobles. Vous en jugerez vous-même.

Ne regrettez pas son *Ève présentant la pomme à Adam* (132) ; c'était bien une des plus insipides compositions qu'on pût faire d'après ce sujet dont je pense, ainsi que du *Jugement de Pâris*, que dans l'un et l'autre le paysage doit être la partie principale et l'historique ne doit être que l'accessoire ; en conséquence, j'en renvoie l'exécution au Poussin ou à son successeur, lorsqu'il existera. Il y avait encore du même artiste une

1. Ce tableau est encore à la même place, dans la partie latérale à droite de la galerie d'Apollon.

Baigneuse[1] (133), que je ne me rappelle pas, et une figure académique d'homme que je ne me mêle pas de juger; je n'en sais pas assez pour cela.

HUET[2].

Voici un M. Huet qui occupe une grande page et plus du livret. 135, c'est *un Dogue qui se jette sur des Oies*[3], un dogue aussi furieux que s'il avait affaire à un loup, et qui se jette sur des oies bien mal dessinées; 136, d'autres *Dogues* qui se jettent sur d'autres animaux[4]; 137, *une Caravane*[5] qui n'est pas sans mérite, mieux peinte que celle de Boucher, quoique en général d'un ton rougeâtre; 138, un *Renard qui fait fracas dans un poulailler*[6]; 139, un tableau d'*Oiseaux étrangers*[7]; 140, la vue d'un *Four banal*[8]; 141, une *Laitière*[9]; 142, un *Clair de lune*[10]; 143, un *Petit Chien*[11] sans verve et sans humeur; 144, un *Paysage avec des animaux*[12]; 145, des *Têtes d'animaux* où il y a de la vie; 146, une *Perdrix;* 147, l'esquisse d'une *Chasse au lion;* 148, un dessin de la *Naissance de Jésus annoncée aux bergers,* avec d'*autres dessins et d'autres esquisses* (149). Eh bien, mon ami, sur tout cela il n'y a qu'un mot à dire, c'est qu'il n'y a pas assez de dessin, et que cela est d'une discordance que la vigueur du pinceau rend d'autant plus choquante. Sans harmonie, point de salut; l'harmonie est en peinture ce que le nombre est en poésie : le grand charme, le prestige qui sauve une infinité de défauts, et que les qualités les plus rares ont bien de la peine à suppléer. Si vous n'êtes pas

1. Tableau ovale.
2. Jean-Baptiste Huet, né au Louvre le 18 octobre 1745. Il fut élève de Le Prince. C'est la *Famille d'oies* du Salon de 1769 qui le fit recevoir par l'Académie. Il mourut à Paris, le 27 août 1811. Il a beaucoup gravé.
3. Tableau de 5 pieds de large sur 4 pieds de haut; ouvrage fait pour sa réception à l'Académie.
4. Tableau de 8 pieds sur 6.
5. Tableau carré de 6 pieds.
6. Tableau de 4 pieds sur 3.
7. Tableau de 4 pieds sur 3.
8. Tableau de 3 pieds sur 2.
9. Tableau de 3 pieds sur 1 pied 10 pouces.
10. Tableau de 2 pieds 6 pouces sur 1 pied 8 pouces.
11. Tableau de 22 pouces sur 18, appartenant à M. Bergeret.
12. Tableau de 18 pouces sur 13 pouces.

un homme de l'art, vous aimerez mieux dans votre cabinet un joli morceau bien doux, bien suave, bien harmonieux, qu'un morceau sublime du Poussin, de Raphaël même, que le temps aura désaccordé.

Et puis me voilà arrivé à Greuze, pour lequel il faut commencer alinéa; il mérite bien qu'on tire une barre entre lui et ceux qui le précèdent.

TREIZIÈME LETTRE[1].

GREUZE.

Vous savez, mon ami, qu'on a relégué dans la classe des peintres de genre les artistes qui s'en tiennent à l'imitation de la nature subalterne et aux scènes champêtres, bourgeoises et domestiques, et qu'il n'y a que les peintres d'histoire composant l'autre classe qui puissent prétendre aux places de professeur et autres fonctions honorifiques de l'Académie.

Cet artiste, qui ne manque pas d'amour-propre et en qui il est très-bien fondé, s'était proposé de faire un tableau historique et d'acquérir le droit à tous les honneurs de son corps. Il avait choisi pour sujet :

151. SEPTIME SÉVÈRE REPROCHE A SON FILS CARACALLA D'AVOIR ATTENTÉ A SA VIE DANS LES DÉFILÉS D'ÉCOSSE.

Son moment est celui où Septime, ayant fait appeler son fils, lui dit : *Si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner*. Nous avons vu, mon ami, dans son atelier, ce sujet ébauché, et vous conviendrez que cette ébauche promettait un beau tableau. Quoiqu'il ait changé de toile, sa composition est restée la même. La scène se passe le matin; Septime s'est relevé sur son lit, il est sur son séant, à moitié nu; il parle à Cara-

1. C'est ici que commence la partie de ce *Salon* publiée en 1819.

calla. Sa main gauche est d'un homme qui ordonne; sa droite, dirigée vers un glaive posé sur une table de nuit, à côté du lit, explique le sens du discours. Papinien et un sénateur sont au chevet du lit, derrière l'empereur. Caracalla est au pied. Ces trois figures sont debout. Caracalla a le caractère d'un méchant plus honteux que contrit; Septime parle avec force et gravité; Papinien a l'air profondément affligé; le sénateur paraît étonné,

Le jour vint où ce tableau, achevé avec le plus grand soin. prôné par l'artiste même comme un morceau à lutter contre ce que le Poussin avait fait de mieux, vu par le directeur et quelques commissaires, fut présenté à l'Académie. Vous vous doutez bien qu'il ne fut pas examiné avec les yeux de la bienveillance; Greuze avait montré depuis si longtemps un mépris si franc et si net pour ses confrères et leurs ouvrages!

Voici comment la chose se passe dans ces circonstances. L'Académie s'assemble; le tableau est exposé sur un chevalet au milieu de la salle; les académiciens l'examinent; cependant l'agréé, seul, dans une autre pièce, se promène ou reste assis, en attendant son jugement; Greuze, ou je me trompe fort, n'était pas fort inquiet de son arrêt.

Au bout d'une heure les deux battants s'ouvrirent, Greuze entra; le directeur lui dit : « Monsieur, l'Académie vous reçoit; approchez, et prêtez serment... » Greuze, enchanté, satisfait à toutes les cérémonies de la réception. Lorsqu'elle est finie, le directeur lui dit : « Monsieur, l'Académie vous a reçu, mais c'est comme peintre de genre[1]; elle a eu égard à vos anciennes productions, qui sont excellentes, et elle a fermé les yeux sur celle-ci, qui n'est digne ni d'elle ni de vous. »

Dans cet instant, Greuze, déchu de son espérance, perdit la tête, s'amusa comme un enfant à soutenir l'excellence de son tableau, et l'on vit le moment où La Grenée tirait son crayon de sa poche, afin de lui marquer sur sa toile même les incorrections de ses figures.

Qu'aurait fait un autre? me direz-vous. Un autre, moi par

1. Cette décision, d'après une note communiquée par M. Duvivier de l'École des beaux-arts à MM. de Goncourt, a été signée en marge du registre par Lemoine, directeur, Boucher et Dumont le Romain, recteurs, et Allegrain, professeur. D'ordinaire ces renvois étaient simplement paraphés par Cochin (Voir *L'Art du XVIIIe siècle*, t. I, p. 400).

exemple, aurait tiré son couteau de sa poche et aurait mis le tableau en pièces : ensuite il aurait passé la bordure autour de son cou, et, l'emportant avec lui, il aurait dit à l'Académie qu'il ne voulait être ni peintre de genre ni peintre d'histoire ; il serait rentré chez lui pour y encadrer les têtes merveilleuses de Papinien et du sénateur, qu'il aurait épargnées au milieu de la destruction du reste, et aurait laissé l'Académie confondue et déshonorée. Oui, mon ami, déshonorée : car le tableau de Greuze, avant que d'être présenté, passait pour un chef-d'œuvre, et les débris qu'il en aurait conservés auraient perpétué ce préjugé à jamais; ces débris superbes auraient fait présumer la beauté du reste, et le premier amateur les aurait acquis au poids de l'or.

Greuze, au contraire, demeura convaincu du mérite de son ouvrage et de l'injustice de l'Académie, s'en revint chez lui essuyer les reproches emportés de la femme la plus violente, laissa exposer son tableau au Salon, et donna le temps à ses défenseurs de revenir de leur erreur, et de reconnaître qu'il avait maladroitement offert à ses confrères irrités l'occasion la plus éclatante de lui rembourser en un instant, et sans blesser les lois de l'équité, tout le mépris qu'il leur avait marqué.

Voilà le précis de l'aventure de Greuze, qui a fait ici beaucoup de bruit. Si vous ne voulez pas vous en tenir à ce que je vous dirai de son tableau dans ma prochaine lettre, vous pourrez l'aller voir dans les salles de l'Académie, d'où ses rivaux triomphants ne le laisseraient pas sortir pour tout l'or du monde. A la place de Greuze, je voudrais avoir ma revanche.

Je n'aime plus Greuze; malgré cela j'ai été vraiment fâché de la scène mortifiante qu'il a essuyée; et je me disposais à l'aller consoler, lorsque j'en fus empêché par un soupçon qui me déplut en lui.

Je devais dîner aujourd'hui avec vous, et vous remettre cette lettre; j'ai été retenu par ma femme, qui croit que ma présence soulage sa fille de son indisposition qui dure. Bonjour.

QUATORZIÈME LETTRE.

Je vous ai promis, mon ami, de vous parler du morceau de réception de Greuze, et de vous en parler sans partialité; je vais vous tenir parole.

Il faut que vous sachiez d'abord que les tableaux de cet artiste faisant dans le monde et au Salon la sensation la plus forte, l'Académie souffrit avec peine qu'un homme aussi habile et aussi justement admiré n'eût que le titre d'agréé[1]. Elle désira qu'il fût incessamment décoré de celui d'académicien; ce désir et la lettre que le secrétaire de l'Académie, Cochin, fut chargé de lui écrire en conséquence sont un bel éloge de Greuze. J'ai vu la lettre, qui est un modèle d'honnêteté et d'estime; j'ai vu la réponse de Greuze, qui est un modèle de vanité et d'impertinence : il fallait appuyer cela d'un chef-d'œuvre, et c'est ce que Greuze n'a pas fait.

Le Septime Sévère est ignoble de caractère, il a la peau noire et basanée d'un forçat; son action est équivoque. Il est mal dessiné, Il a le poignet cassé. La distance du cou au sternum est démesurée; On ne sait où va ni à quoi appartient le genou de la cuisse droite, qui fait relever la couverture.

Le Caracalla est plus ignoble encore que son père; c'est un vil et bas coquin; l'artiste n'a pas eu l'art d'allier la méchanceté avec la noblesse. C'est d'ailleurs une figure de bois, sans mouvement et sans souplesse; c'est l'*Antinoüs* affublé d'un habit romain; j'en suis aussi sûr que si l'artiste m'en avait fait confidence.

Mais, me direz-vous, si le Caracalla est fait d'après l'*Antinoüs*, ce doit être une belle figure? Réponse. Faites dessiner l'*Antinoüs* par Raphaël, et vous aurez un chef-d'œuvre; faites calquer l'*Antinoüs* au voile par un ignorant, et vous aurez un dessin froid et misérable.—Mais Greuze n'est pas un ignorant! — Le plus habile homme du monde est un ignorant, lorsqu'il tente une chose qu'il n'a jamais faite. Greuze est sorti de son

1. Greuze était agréé depuis dix ans et il avait été mis en demeure ou de présenter son tableau de réception pour devenir académicien ou de se voir fermer la porte des expositions subséquentes. C'était la cause de son absence du Salon de 1767.

genre : imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique. Son Caracalla irait à merveille dans une scène champêtre et domestique; ce serait, dans un besoin, le mauvais frère de ce grand garçon qui écoute debout ce vieillard qui fait la lecture à ses enfants.

Concluez de ce qui précède que celui qui n'a vu les belles statues antiques que d'après des plâtres, quelque parfaits qu'ils fussent, ne les a pas vues.

La tête du Papinien est très-belle; mais elle n'est pas du reste du corps, Cette tête est faite pour être grande, et le corps pour rester petit. Il en est de cette tête au corps comme d'un Teniers à un Wouwermans. Prenez le plus petit Teniers, portez-le chez un peintre de copie, et demandez-lui de vous en faire une grande composition, une composition de six pieds de large sur cinq pieds de haut ; l'artiste divisera sa grande toile par petits carrés; chacun de ces petits carrés contiendra une partie proportionnée du petit tableau; et si votre copiste a quelque talent, soyez sûr d'avoir une bonne chose. Ne lui demandez pas la même opération sur Wouwermans; le Wouwermans est fait pour être copié de la grandeur précise de l'original. Achetez donc un Wouwermans comme on achète un diamant précieux, mais achetez un Teniers comme un connaisseur en peinture.

La tête du sénateur, placée sur le fond, est peut-être encore plus belle que celle de Papinien.

Le linge et les couvertures du lit de l'empereur sont du plus mauvais goût de couleur et de plis.

Mais ce n'est pas là le pis; c'est qu'il n'y a dans le tout aucun principe de l'art. Le fond du tableau touche au rideau du lit de Sévère, le rideau touche aux figures : tout cela n'a nulle profondeur, nulle magie. Il semble que l'artiste ait été privé, comme par un sortilége, de la partie du talent qu'on ne saurait perdre; Chardin m'a dit vingt fois que c'était pour lui un phénomène inexplicable. Point de couleur, nulles vérités de détail, rien de fait; tableau d'élève, trop bien pour laisser l'espoir de mieux. Nulle harmonie; tout est terne, dur et cru. Prenez cette critique, portez-la devant le tableau, et vous trouverez peut-être qu'on y peut ajouter, mais qu'on n'en peut rien rabattre.

Le livret annonce (152) la *Mère bien-aimée* [1], caressée par ses enfants; mais ce morceau, dont j'ai entendu dire monts et merveilles, n'a point été exposé [2].

Je suis obligé en conscience de rétracter une bonne partie du bien que je vous ai dit autrefois de la *Jeune Fille qui envoie un baiser par la fenêtre, et qui brise des fleurs sans s'en apercevoir* [3] (154). C'est une figure maniérée; c'est une ombre légère, mince comme une feuille de papier, et soufflée sur une toile.

La tête de la *Jeune fille qui fait la prière au pied de l'autel de l'Amour* [4] (153), est charmante; mais cette tête est d'un âge, et le reste de la figure est d'un autre. L'épaule est trop petite. La jambe droite est de mauvaise forme. Le pied est trop gros. La figure est mal drapée. Le paysage est lourd et fatigué. Les accessoires sont négligés. Les pigeons apportés en offrande sont si lisses, qu'on ne sait s'ils ont de la plume. La petite statue de l'Amour est bien modelée et de bonne couleur; mais, dans la crainte de le maniérer, on en a fait un petit Savoyard bien laid, un petit magot. Greuze connaît le beau idéal dans son style; mais il ne le connaît pas dans celui-ci. Si les mains de la jeune fille avaient été mieux coloriées, elles se détacheraient davantage de dessus sa gorge. Si le paysage avait été moins fort, les figures paraîtraient moins mesquines; ces énormes troncs d'arbres auxquels on les rapporte les écrasent. Au reste, pour ces figures-ci, elles sont peintes, et l'on n'en peut pas dire comme de la *Jeune Fille au baiser jeté*, que ce n'est qu'une vapeur. On vous dira de celle-ci qu'elle a de l'expression, de la

1. Tableau de 4 pieds de large sur 3 pieds de haut.

2. Ce tableau est conforme au dessin de Greuze dont Diderot a rendu compte dans le *Salon de 1765*, tome X, page 351.

Grimm rapporte que Mme Geoffrin, qui avait une aversion marquée pour les mariages et pour les familles nombreuses, prit ce tableau en grippe. Elle dit à M. de La Borde, pour qui le tableau avait été fait, qu'elle ne pouvait souffrir cette *fricassée* d'enfants qui entouraient la *Mère bien-aimée*. Greuze ayant su ce mot, vint furieux chez Grimm : « De quoi s'avise-t-elle, lui dit-il, de parler d'un ouvrage de l'art? qu'elle tremble que je ne l'immortalise! je la peindrai en maîtresse d'école, le fouet à la main, et elle fera peur à tous les enfants présents et à naître. » (Br.)

3. Tableau de 4 pieds de haut sur 3 pieds 6 pouces de large, appartenant au duc de Choiseul. V. fin du Salon de 1765.

4. Tableau de 5 pieds de haut sur 4 pieds 6 pouces de large, appartenant au duc de Choiseul. — Gravé. V. ci-dessus, p. 221, note.

volupté, de la lasciveté même, si l'on veut; mais n'en faites nulle comparaison avec celle qui fait sa prière à l'Amour. J'aurais pu vous ajouter de la première que les teintes de sa gorge sont grises, même sales; qu'on ne sait si cette gorge est éclairée ou si elle ne l'est point; que sa draperie est un amas de petits plis; et que celui des tetons qu'on voit est trop bas et trop écarté. Je m'appesantis plus volontiers sur l'éloge que sur la critique, comme vous allez voir.

155. LA PETITE FILLE EN CAMISOLE, QUI TIENT ENTRE SES GENOUX UN CHIEN NOIR AVEC LEQUEL ELLE JOUE[1],

Est sans contredit le morceau le plus parfait qu'il y eût au Salon; depuis le rétablissement de la peinture, on n'a rien fait de mieux que la tête et le genou de cet enfant; ce sont les artistes même qui le disent: c'est le chef-d'œuvre de Greuze. La tête est pleine de vie; c'est de la peau; c'est de la chair; c'est du sang sous cette peau; ce sont les demi-teintes les plus fines, les transparents les plus vrais. Ces yeux-là voient; on y remarque le gras et l'humide propres à cet organe; c'est dans les angles l'ombre ou l'éclat d'après nature. Et ce chien noir, il est tout aussi beau que l'enfant; il est vivant; il a les yeux éraillés de la vieillesse; c'est le luisant vrai du poil de ces animaux; la camisole est médiocrement imitée. Le bout de chemise qui est sur le bras est un morceau de pierre sillonné; je vous en ai dit la raison d'après La Tour. La tête tournerait encore davantage, si les bords du béguin étaient plus éclairés, ou si les teintes en étaient plus rompues sur le fond. Mais je me reprocherais de m'être tû sur les mains de cette enfant : ce sont bien les deux plus jolies menottes qu'il soit possible de faire.

Que vous dirais-je de votre portrait de cet aimable *Prince héréditaire de Saxe-Gotha*[2] (156), de celui du *peintre Jeaurat*

1. Tableau de 2 pieds de hauteur sur 1 pied 6 pouces de large. — Gravé par Porporati, par Ingouf, dans la galerie de Choiseul par de Launay, et dans l'*Histoire des Peintres*. Ce tableau appartenait il y a quelques années à M. John Cole. Il s'est vendu à la vente du duc de Choiseul, en 1772, 7,200 francs, et en 1832, 14,750 francs.

2. « Ce portrait est très-bien peint : Greuze lui a seulement donné un air renfrogné et sombre qui s'accorde mal avec la sérénité ordinaire de son âme; mais

et d'un autre encore? Qu'ils sont beaux, mais d'un faire un peu mat.

Et des dessins? Que c'est là vraiment que Greuze s'est montré un homme de génie! Celui surtout de la *Mort d'un père de famille regretté de ses enfants* (160) est beau de composition, d'expression et d'effet : quand on entend un peu l'art, on le voit peint. Mais qu'on m'en ôte ce chandelier d'église et ce bénitier avec le buis qui sert de goupillon ; ces accessoires sont faux; cet homme n'est pas mort, et le prêtre ne s'en est pas encore emparé.

Que vous dirais-je enfin de ses *Trois Têtes d'enfants* (159)? Qu'il y en a deux d'une beauté exquise, et que la troisième est un pastiche de Rubens dont il fallait faire présent à un ami, et qu'il ne fallait pas montrer au public.

Sans ce *Septime Sévère*, Greuze aurait eu lieu d'être satisfait cette année; mais ce maudit *Septime* a tout gâté.

> Ne forçons point notre talent,
> Nous ne ferions rien avec grâce.
>
> LA FONTAINE, *Fables*. liv. IV, fab. V.

QUINZIÈME LETTRE.

Ce tapissier Chardin est un espiègle de la première force, il est enchanté quand il a fait quelques bonnes malices; il est vrai qu'elles tournent toutes au profit des artistes et du public : du public, qu'il met à portée de s'éclairer par des comparaisons rapprochées; des artistes, entre lesquels il établit une lutte tout à fait périlleuse. Il a joué cette année un tour pendable à Greuze, en plaçant l'*Enfant qui joue avec le chien noir* entre la *Jeune Fille qui fait la prière à l'Amour*, et *celle qui envoie un baiser*; il a trouvé le moyen, avec un tableau de

enfin, puisque ce prince est appelé à faire le métier de souverain, et que ce métier n'est pas plaisant, je pardonne à l'artiste. » Grimm, *Correspondance*. — Tableau de 1 pied 6 pouces de haut sur 1 pied 3 pouces de large.

l'artiste, d'en tuer deux autres. C'est une bonne leçon, mais elle est cruelle. En nous montrant deux Loutherbourg au-dessous de deux Casanove, il n'a sûrement pas consulté le premier; en opposant face à face les pastels de La Tour à ceux de Perroneau, il a interdit à celui-ci l'entrée du Salon.

La Tour poursuit son *portrait de Restout* avec une chaleur incroyable; c'est que le motif qui lui a mis les crayons à la main est honnête. Les méchants ont un premier élan qui est violent, mais il n'y a que les bons qui aient de la tenue. C'est une suite nécessaire de la nature de l'homme, qui aime le plaisir et qui hait la peine, et de la nature de la méchanceté, qui donne toujours de la peine, et de la nature de la bonté dont l'exercice est toujours accompagné de plaisir.

Je demandais à La Tour pourquoi les portraits étaient si difficiles à faire. « C'est,... » me répondit-il. Voulez-vous, mon ami, que je continue, ou voulez-vous que je m'arrête? En attendant votre réponse je vais vous expédier le petit nombre de peintres dont il me reste à vous parler. *Italiam! Italiam!*

166. DESHAYS.

D'abord les portraits de Deshays, que personne ne connaît que ceux d'après lesquels ils ont été faits. C'est à propos de ces portraits que j'interrogeai La Tour.

167-171. JOLLAIN.

Des sujets historiques ou plutôt mythologiques de Jollain, tous mauvais, mais si mauvais que je ne croirai pas qu'il soit l'auteur du *Refuge*, à moins qu'accompagné de deux témoins il ne m'en fasse le serment sur le saint Évangile, s'il y croit.

260. LE REFUGE[1].

Écoutez ce que c'est que le *Refuge*. C'est un tableau de douze pieds de haut sur six pieds six pouces de large. On y

1. Ce tableau est porté en supplément au livret.

voit Élisabeth de Ranfin, fondatrice de l'institut de Notre-Dame du Refuge, des vierges et filles pénitentes de l'ordre de saint Augustin. Elle a à ses côtés ses trois filles, Elle implore l'intercession de la Vierge pour le pardon de ces pauvres créatures à qui nous avons fait plaisir et qui nous l'ont rendu. La Vierge offre leur repentir au Père Éternel; le Père Éternel arrête l'ange exterminateur prêt à frapper ces jolies désolées, et une des filles de la fondatrice leur présente en même temps l'habit de l'ordre.

Je sais un grand gré à ce Jollain d'avoir agenouillé ces trois filles sans autre contraste entre elles que celui de leur forme particulière; Le Sueur n'aurait pas pensé plus sagement. Celle du milieu est charmante de position, d'ajustement et de caractère. Le Père Éternel est fort beau. Je ne saurais en dire autant de la Vierge; mais en général ce morceau a de l'effet. Il y a de la couleur, des plans et même de l'harmonie, surtout dans la partie inférieure; et c'est une grande machine dont je ne connais guère que Vien qui se fût mieux tiré.

172-174. OLLIVIER.

Ollivier promettait, il y avait au dernier Salon des choses précieuses de sa façon; il n'a rien fait qui vaille, cette année.

175-177. RENOU.

Je ne connais pas M. Renou. C'est apparemment un de ces nouveaux enfants que l'Académie a reçus dans son giron, et qui ont excité quelques murmures contre son indulgence. Si elle se relâche de sa sévérité, elle est perdue. Qu'est-ce qui peut faire ambitionner le titre d'académicien à un habile homme, si ce titre le confond avec une foule de barbouilleurs?

178-181. CARESME.

Caresme n'est pas un artiste sans talent, il dessine très-bien. Mais qu'est-ce que cela est devenu? Ma foi je n'en sais rien. Il est très-difficile ici à un homme sans fortune de se per-

fectionner; la misère le condamne à la médiocrité. Les honoraires seraient de quelque utilité dans une Académie : une somme annuelle servirait à sauver quelques pauvres artistes de la tyrannie du pont Notre-Dame.

BEAUFORT.

182. UN CHRIST EXPIRANT SUR LA CROIX[1].

Il y a de Beaufort un *Christ expirant sur la croix.* C'est un tableau destiné pour la salle de la Compagnie des Indes à Pondichéry. Il est assez bon pour ce pays-là, et c'est un symbole de la Compagnie exécuté à ses frais par le maître des hautes œuvres Boutin et son valet l'abbé Morellet[2].

BOUNIEU.

186. UN ENFANT ENDORMI SOUS LA GARDE D'UN CHIEN[3].

Monsieur le marquis de Seran, vous êtes tout à fait aimable; je ne demanderais pas mieux que de dire du bien de votre protégé Bounieu et de son *Enfant endormi sous la garde d'un chien;* mais tout ce que je puis faire pour vous c'est de m'en taire. Cet enfant a été beaucoup regardé, ce qui prouve

1. Tableau de 7 pieds de haut sur 6 pieds de large.

2. La Compagnie des Indes subissait à ce moment une crise, peu agréable pour les actionnaires, mais qui paraissait un bon sujet de plaisanteries aux pamphlétaires et aux caricaturistes. On vit paraître alors un *Mémoire,* de Morellet, *Sur la situation actuelle de la Compagnie des Indes,* 1769, in-4°; puis une *Réponse,* par Necker; puis un *Examen de cette réponse* par l'abbé; et, sous le manteau, *Prospectus de la pompe funèbre de feue très-haute et très-puissante, très-excellente princesse madame la Compagnie des Indes, gouverneur de la presqu'île de l'Inde et ci-devant des îles de France, de Bourbon et du Port de l'Orient,* dirigée par les soins de M. le duc de Duras... syndic de ladite dame et exécutée sur les dessins de M. Boutin, intendant des finances. Une gravure représentant l'assemblée générale des actionnaires fut aussi distribuée : on y voyait le contrôleur général présider, ayant à sa gauche M. Boutin. Celui-ci avait à ses pieds un gros dogue d'Angleterre, les yeux enflammés, la gueule ouverte, prêt à dévorer les actionnaires sur lesquels il s'élançait. Son maître l'excitait en disant : *Mords-les,* « pitoyable et cruelle allusion au nom de l'auteur du *Mémoire* (*Morellet*) » comme le fait remarquer l'auteur des *Mémoires secrets* qui nous fournit ces renseignements.

3. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 9 pouces de large.

le mauvais goût et la bonté d'âme du peuple, et ce qui doit apprendre à tout artiste que le choix du sujet n'est pas indifférent au succès.

DUPLESSIS [1].

DES PORTRAITS.

Voici un peintre appelé Duplessis, qui s'est tenu caché pendant une dizaine d'années, et qui se montre tout à coup avec trois ou quatre portraits vraiment beaux : celui de cet *abbé Arnaud* [2] (191), qui perd sa vie à faire la *Gazette de France* avec notre ami Suard ; celui de l'avocat *Gerbier* [3] (193) qui se croirait volontiers un Démosthène si nous le lui disions une ou deux fois par jour ; celui de *M. Le Ras-de-Michel* [4] (194), blanc de cheveux et de peau, vêtu de blanc, et cependant sortant de la toile.

Je reviens sur le portrait de l'abbé Arnaud ; c'est en vérité une belle chose pour la ressemblance, le caractère et la vigueur du pinceau. Voyez-le, s'il est chez lui ; mais attendez que l'abbé n'y soit pas : entre un assez grand nombre d'hommes de mérite c'est un de ceux que je n'aime pas, quoiqu'il ne cesse de dire du bien de moi.

PASQUIER [5].

189. PORTRAIT DE DIDEROT.

Il y a un petit Pasquier, peintre en émail, qui a jusqu'à présent plus de philosophie que de talent ; mais il est jeune,

1. Joseph Siffrein Duplessis, né à Carpentras le 6 avril 1725, élève de frère Imbert et de E. Subleyras ; académicien en 1774, mort à Versailles le 1er avril 1802, conservateur du Musée. Son portrait, peint par lui-même, est à la bibliothèque publique de Carpentras. La plupart des biographes le nomment Siffrède, mais la cathédrale de sa ville natale, Carpentras, étant sous le vocable de saint Siffrein, il ne nous semble pas qu'on puisse hésiter.

2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds 3 pouces de large.

3. Tableau ovale de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large, y compris la bordure.

4. Portrait de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large.

5. Pierre Pasquier, né à Villefranche-sur-Saône (Rhône) en 1731, mort en 1806, était alors agréé ; il fut académicien.

et nous avons du temps par devers nous avant que de prononcer sur lui. Il m'a peint d'après un certain tableau de madame Therbouche, et l'on m'a dit que je n'étais pas mal[1].

HALL[2].

200. PORTRAITS DU DAUPHIN. — 201. DU COMTE DE PROVENCE. — 202. DU COMTE D'ARTOIS. — 203. DE M. DE SAINT-FLORENTIN.

Les *portraits du Dauphin*, du *comte de Provence*, du *comte d'Artois*, de *M. de Saint-Florentin*, par un Hall, Suédois. Je gagerais que celui-ci est un protégé de la cour; j'en jurerais par le nom de ceux qui l'ont employé. D'après cette idée je prononcerais sur son mérite, et j'aurais tort. Je vous parlerai de ce Hall la prochaine fois.

J'ai bien peur, mon ami, que la prédiction du grand chancelier d'Angleterre ne soit sur le point de s'accomplir en France; c'est que la philosophie, la poésie, les sciences et les beaux-arts tendent à leur déclin du moment où, chez un peuple, les têtes, tournées vers les objets d'intérêt, s'occupent d'administration, de commerce, d'agriculture, d'importation, d'exportation et de finance. Votre ami l'abbé Raynal pourra se vanter d'avoir été le héros de la révolution :

Sæpe sinistra cava prædixit ab ilice cornix.
VIRGIL. *Bucol. Eclog.* I, vers 18.

Au milieu de cet esprit de calcul, le goût de l'aisance se répand et l'enthousiasme se perd. J'aurai vu changer les goûts et les mœurs trois ou quatre fois en France, et je n'aurai pas vécu longtemps. Le goût des beaux-arts suppose un certain mépris de la fortune, je ne sais quelle incurie des affaires domestiques, un certain dérangement de cervelle, une folie qui diminue de

1. C'est cet émail, avons-nous dit (Salon de 1767), qui a appartenu à M. Brière, puis à M. Guizot.

2. Pierre-Adolphe Hall, né à Boras (Suède), le 23 janvier 1739, élève d'Eckard et de Reichard, peintres allemands. Patronné en France par son compatriote Roslin, il devint peintre de la famille royale. Ayant suivi La Fayette en Flandre, il mourut pauvre à Liége en 1794. On l'a surnommé le *Van Dyck de la miniature*.

jour en jour. On devient sage et plat; on fait l'éloge du présent, on rapporte tout au petit moment de son existence et de sa durée; le sentiment de l'immortalité, le respect de la postérité sont des mots vides de sens qui font sourire de pitié; on veut jouir; après soi le déluge. On disserte, on examine, on sent peu, on raisonne beaucoup, on mesure tout au niveau scrupuleux de la logique, de la méthode et même de la vérité; et que voulez-vous que des arts, qui ont tous pour base l'exagération et le mensonge, deviennent parmi des hommes sans cesse occupés de réalités et ennemis par état des fantômes de l'imagination, que leur souffle fait disparaître? C'est une belle chose que la science économique; mais elle nous abrutira. Il me semble que je vois déjà nos neveux le barême en poche et le portefeuille de finance sous le bras. Regardez-y bien, et vous verrez que le torrent qui nous entraîne n'est pas celui du génie.

SEIZIÈME LETTRE.

Avant que d'entamer les Sculpteurs, il faut que je vous dise encore quelque chose de ce Hall, le dernier des peintres dont je vous aie parlé et qu'on ait reçu à l'Académie. Il est estimé de La Tour et de Vernet, dont le suffrage ne s'obtient pas à bon marché; il faut donc que ce soit un habile homme.

Puisqu'il est dit qu'on cherchera quelquefois dans ces Salons ce qui devrait y être et qui n'y est pas, et qu'en revanche on y trouvera aussi quelquefois ce qui devrait n'y pas être et qu'on n'y cherchera pas, écoutez ce qui lui est arrivé, à ce Hall, dans une cour de l'Europe. Il y fut appelé pour peindre les jeunes princes. Il avait apporté avec lui divers portraits en miniature. Tandis qu'il peignait l'un des princes, l'autre s'occupait à regarder ces portraits, parmi lesquels il y en eut un qui le frappa; c'était celui d'une petite paysanne charmante. « La jolie personne, s'écria le prince!

— Il est vrai, dit l'artiste; aussi ai-je eu grand plaisir à la peindre.

— Elle vous a donc donné bien de l'argent? (N'êtes-vous pas émerveillé de cette belle réflexion, mon ami?)

— Non, monseigneur, elle n'était pas en état de me payer; c'est moi qui l'ai payée d'avoir bien voulu se prêter à la fantaisie que j'avais de la peindre.

— Ce portrait vous fait donc grand plaisir?

— Un plaisir infini, monseigneur... »

A cette réponse, savez-vous ce que fait monseigneur? Il prend le portrait et le met en pièces... oui, en pièces. Mais ce qui me confond, c'est moins cet acte de méchanceté que le silence du gouverneur, qui était là, debout, appuyé sur sa canne. Qu'eussiez-vous fait à sa place? me dites-vous. Rien; car si cet enfant avait été mon élève, il n'eût point commis cette action. Vous insistez?... Mais enfin s'il l'avait commise?... J'en aurais été désolé. On donne, je crois, chaque mois, des bourses à ces enfants : six mois de suite j'aurais envoyé à l'artiste la bourse de cet enfant méchant et mal né. Jamais miniature n'aurait été plus chèrement payée; cent fois le jour je l'aurais regardé avec des yeux d'indignation et de mépris. Quand il m'aurait parlé, je n'aurais pas daigné lui répondre. J'aurais fait chasser de la cour le premier infâme courtisan qui aurait osé l'excuser. Il n'y a sortes de mortifications que je ne lui eusse données. Je n'aurais pas manqué de lui faire entendre que l'artiste pouvait mettre au portrait qu'il avait brisé un tel intérêt qu'il n'y avait somme d'argent qui pût acquitter la peine qu'il lui avait causée. Dites-moi, à votre tour, si avec le temps ces enfants-là décèlent des monstres, est-ce leur faute, ou la faute de ceux qui les élèvent? Si ce prince, devenu souverain, fait le malheur de plusieurs millions d'hommes, est-ce à lui ou à son indigne gouverneur qu'il faudra s'en prendre? Si les maîtres du monde sont condamnés à une pareille éducation, les maîtres du monde sont plus à plaindre que les derniers de leurs sujets. Ah! mon ami, n'envions ni leur naissance ni leur rang. Aimons, respectons nos bons, nos honnêtes parents qui ont tout mis en œuvre pour que nous leur ressemblassions, et réconcilions-nous avec notre médiocrité. Disons à Dieu : « O Dieu, prends pitié des méchants! Je ne te demande rien pour moi ni pour mes amis; tu leur donnas tout quand tu les fis bons. »

Un maître de musique donnait leçon aux mêmes princes. Ils chantaient mal. Le maître les arrêta et leur dit : « C'est ainsi qu'il faut chanter. » Un d'eux se retournant lui dit : « *Il faut?* » Et le plat maître n'eut pas le courage de lui répliquer : « Oui, monseigneur, il faut. Est-ce que vous croyez que la gamme dépend de vous? Il y a bien d'autres choses plus importantes qui n'en dépendent pas davantage ; et si vous n'avez pas affaire à des âmes de boue, vous entendrez souvent : *Il faut.* »

Qu'attendre dans un âge plus avancé d'hommes à qui, dans leur enfance, on a inspiré une aussi extravagante idée de leur puissance? Je regrette l'enfer pour les abominables corrupteurs de ces enfants-là. Il n'est donc que trop vrai qu'il n'y a pas un lieu de supplice pour eux après cette vie souillée de leurs forfaits et trempée de nos larmes! Ils nous auront fait pleurer, et ils ne pleureront point! Je souffre mortellement de ne pouvoir croire en Dieu. Ah Dieu! souffrirais-tu et les monstres qui nous dominent et ceux qui les ont formés, si tu étais quelque chose de plus qu'un vain épouvantail des nations!

LES SCULPTEURS.

LE MOYNE.

204. UN BUSTE EN MARBRE DU CHANCELIER MAUPEOU LE PÈRE. — 205. LE PORTRAIT DE LA COMTESSE D'EGMONT, FILLE DU MARÉCHAL DE RICHELIEU, AUSSI EN MARBRE.

Parlons de nos sculpteurs. Il y a de Le Moyne un *Buste* en marbre *du chancelier Maupeou le père*, et le *Portrait de la comtesse d'Egmont*, fille du maréchal de Richelieu, aussi en marbre. Le chancelier est beau, c'est de la chair ; arrachez-moi de dessus ses épaules ce vêtement barbare et gothique, et j'admire et je me tais. La comtesse d'Egmont n'est pas mieux qu'une ébauche.

ALLEGRAIN.

206. LE SOMMEIL. — LE MATIN[1].

Deux bas-reliefs. Figures de femmes; l'une représentant le *Sommeil*, et l'autre le *Matin;* celle-ci vue par devant, celle-là vue par le dos; elles sont d'Allegrain. Celle qui s'endort est charmante, celle qui se réveille est maussade, c'est un mauvais choix de nature : cependant il y a dans l'une et l'autre des vérités, de la chair, des pieds surtout. On trouve de beaux dos de femmes, et ces dos sont séduisants, avantageux à modeler; il n'en est pas ainsi du revers. La gorge tombe, le ventre s'élève, s'affaisse ou se plisse, les genoux rentrent en dedans. En tout, les devants, moins charnus, moins fermes, moins musculeux, ne se soutiennent pas comme les derrières. Leurs formes, plus variées, plus décidées, moins enchaînées, plus molles, plus saillantes, moins attachées, s'altèrent plus vite, et présentent des difformités plus sensibles. Un beau modèle de devant doit être presque impossible à trouver.

—

PAJOU.

208. TOMBEAU POUR LE FEU ROI STANISLAS DE POLOGNE.
209. UN AMOUR DOMINATEUR DES ÉLÉMENTS[2].

Feu notre Reine (207), avec différents symboles pieux et moraux; une esquisse de *Tombeau* pour le feu roi Stanislas, de Pologne; un *Amour dominateur des éléments*, par Pajou : sans compter quatre grandes figures[3] du même artiste, placées sur la corniche de l'avant-corps neuf du Palais-Royal du côté du jardin, et représentant *Mars*, la *Prudence*, la *Libéralité* et *Apollon*. Le morceau de la *Reine* ne me déplaît pas, quoiqu'on en trouve la figure principale un peu mesquine :

1. De 4 pieds de proportion, destiné pour la chambre à coucher de M. le comte de Brancas.

2. Cette figure, de grandeur naturelle, est exécutée en plomb pour Mme la duchesse de Mazarin.

3. De neuf pieds de proportion.

ces deux orphelins enveloppés sous son manteau sont bien imaginés. Stanislas, sur le bord du tombeau, est soutenu par l'Immortalité, qui le couronne; près d'expirer, il recommande la Lorraine au génie de la France. Cette composition n'est pas mauvaise. Il ne tenait qu'à l'artiste de la lier davantage, en plaçant la main droite du Génie sur le genou du Roi, et la main du Roi sur le bras du Génie; le moribond n'en eût été que plus pathétique : d'ailleurs, amené plus en devant, l'Immortalité qui est derrière lui se serait mieux détachée du fond, et en allégeant les nuages, qui sont lourds, il y aurait eu plus d'ensemble et cependant plus d'air entre les figures. Cette Lorraine et ce Génie de la France isolés font mal. On est trompé par la forme de ce tombeau, qu'on prendrait plutôt pour le bassin d'une fontaine à laquelle chacune de ces figures s'est rendue de son côté.

Quoi, monsieur Pajou, ce gros enfant lourd et ventru, parce qu'il tient un poisson sous son bras, des oiseaux dans sa main, et qu'il est debout sur une tortue, c'est un dominateur des éléments? Je voudrais bien que vous eussiez vu celui de Van Dyck; la fierté qu'il a dans son air, dans son regard, dans son attitude; comme il tient sa flèche, comme il menace le ciel, la terre et les enfers; jamais le *quos ego* du poëte ne fut aussi bien rendu.

CAFFIERI.

210. LE PACTE DE FAMILLE[1]. — 211. UNE ESPÉRANCE QUI NOURRIT L'AMOUR. — 211. LE PORTRAIT DU CHIRURGIEN DE LA FAYE.

Le *Pacte de famille*, mauvais groupe; figure du Roi mesquine, mal exécutée, sans esprit et sans goût. Je ne me soucie pas davantage de cette femme qui se presse le sein et qui lance du lait dans la bouche de cet enfant.

1. Groupe de 2 pieds 9 pouces de proportion, exécuté de la même grandeur pour le cabinet de M. le duc de Choiseul.

D'HUEZ.

212. UNE VÉNUS QUI DEMANDE DES ARMES POUR SON FILS[1].

Sujet qu'on ne devinerait jamais, et c'est son moindre défaut; un enfant qui court, et qui est de la force de ces figures de porcelaine ou de sucre qui décorent nos surtouts; l'esquisse d'une fontaine; des Grâces que je ne me rappelle pas.

MOUCHY.

215. UN BERGER QUI SE REPOSE.

C'est celui dont vous vîtes le modèle au Salon, il y a deux ans, qui est mou de forme et d'exécution, et qui ne se repose pas mieux en marbre qu'il ne se reposait en plâtre[2].

DUMONT[3].

216. UN MILON DE CROTONE QUI ESSAIE SES FORCES EN OUVRANT UN TRONC D'ARBRE[4].

C'est une figure académique dont j'abandonne le jugement aux maîtres, aux yeux desquels le ciseau et le dessin pourront faire tout le mérite. Mais qu'en disent les maîtres? Que cela n'est ni franc, ni pur; que c'est un emprunt fait de droite et de gauche; que la position est mauvaise; que cela n'excelle ni par les formes ni par le sentiment, et que le marbre est coupé durement, surtout aux rotules.

1. Modèle de 26 pouces de proportion.

2. Voyez le *Salon de 1767*, ci-dessus, p. 361. — Au Louvre, Sculpture moderne, n° 292.

3. Edme Dumont, né en 1720, fils de F. Dumont, élève de Bouchardon, mort le 10 novembre 1775, avait été reçu à l'Académie sur la présentation du morceau cité, le 29 octobre 1768.

4. Figure de marbre de 2 pieds de hauteur. — Morceau de réception de l'auteur à l'Académie; aujourd'hui au Louvre, Sculpture moderne, n° 293. Il y a cependant une différence entre les dimensions données à cette statue par le livret de 1769 et le catalogue du Louvre (2 pieds d'une part, 0m,810 de l'autre).

BERRUER.

217. DEUX PORTRAITS EN MÉDAILLON.

Deux figures hideuses, deux magots d'Holbein. Comment diable ne sent-on pas l'incompatibilité de pareilles mines grotesques avec l'art et le marbre.

GOIS.

221. UN SAINT BRUNO EN MÉDITATION.

De Gois, entre plusieurs morceaux qui ne valent pas la peine d'être regardés, un *Saint Bruno en méditation*, sublime de vérité, d'expression, de simplicité, de componction. C'est la vie même : plus on le regarde, plus il saisit, plus il étonne, plus on l'admire. Morceau d'un maître de premier ordre.

LE COMTE[1].

Cinq morceaux de Le Comte : 224. Un *Esclave accablé de douleur*[2]; mauvais de dessin et de caractère, douleur grimacière. 225. Le *Sacrement de la Confirmation*[3], en bas-relief, digne de Rossi[4], noble, beau, sage, excellemment ordonné; magnifique tableau; les groupes, les caractères, l'ordonnance, les draperies, comme de Le Sueur. 226. Un *Repos de la Vierge*[5]: Vierge belle; anges descendant avec des couronnes, d'un esprit, d'une légèreté, d'une activité incroyables. 227. *Offrande au dieu Pan*[6], trop croquée pour être jugée soit en bien, soit en mal. 228. Une *Tête d'enfant d'après nature*, que j'aurais demain sur ma cheminée si j'étais riche ou sans dettes.

1. Félix Le Comte, né à Paris en 1737, académicien en 1771, mort à Paris en 1817.
2. Figure de 2 pieds 6 pouces de proportion.
3. Bas-relief en terre cuite de 2 pieds 5 pouces de large sur 1 pied 8 pouces de haut.
4. Properzia de Rossi (1490-1530), l'une des femmes artistes les plus remarquables de l'Italie. Diderot ne pouvait connaître ses bas-reliefs que par la gravure.
5. Bas-relief ovale de 15 pouces de haut sur 15 de large.
6. Esquisse en terre cuite de 18 pouces de haut.

MONOT[1].

De Monot, 229. Un *Amour décochant ses traits*[2], mou, sans chaleur, singulièrement contourné, tirant de l'arc comme on défaillit; point de vie, bras raides, jambes sèches, mauvaise nature, bout de draperie tortillée comme une corde. 230. Une *Jardinière grecque*[3], de bon style. 231. Une assez bonne *Tête de bacchante*[4]. Le reste ne vaut pas la peine d'en parler, excepté pourtant le *Portrait de l'avocat Target* (232), où la reconnaissance a suppléé le talent. J'aime bien que le cœur ait exécuté ce que le talent seul n'aurait su faire.

Me voilà tiré des sculpteurs. On s'est bien aperçu que Pigalle était occupé de la place de Louis XV, et Falconet absent.

Encore une ligne sur les dessinateurs. Le dessin est la base de la peinture, de la sculpture et de la gravure, et le dessin se soutient parmi nous.

235. COCHIN.

Tous ces dessins allégoriques de Cochin[5], sur les règnes des rois de France, sont beaux assurément. Il y a du mouvement, de l'expression, du caractère, de l'esprit, de l'invention, du costume, des draperies; mais il y a aussi trop de figures, elles sont trop entassées; d'ailleurs point d'air, point de plans.

On fera, quand on voudra, un excellent tableau d'après une esquisse de Greuze; je défie le plus habile peintre de rien faire de passable en s'assujettissant rigoureusement à ces précieux dessins de Cochin.

Et puis, mon ami, une foule de graveurs qui travaillent beaucoup et bien.

Et deux morceaux des Gobelins, le portrait du Roi et celui

1. Martin-Claude Monot, élève de Vassé, était alors agréé. Il fut académicien en 1779.

2. Modèle en plâtre de 4 pieds 3 pouces, qui doit être exécuté en marbre pour le salon de M. le baron de Besenval.

3. Modèle de plâtre de la hauteur de 2 pieds 8 pouces.

4. En marbre, de grandeur naturelle.

5. Destinés à être gravés pour l'ornement de l'*Abrégé chronologique de l'Histoire de France,* par M. le président Hénault.

de la Reine, qu'on prendrait sans balourdise pour de la peinture[1]. Cela est si merveilleux, que le Pline moderne qui en parlera sera traité de menteur par ceux qui nous succéderont dans quelque trentaine de siècles.

VASSÉ.

Vassé, qui a bien autant de talent que Pajou, et qui est plus leste que lui, lui a soufflé l'entreprise du tombeau du roi Stanislas. Le baron de Gleichen, qui s'y connaît, fait grand cas de sa composition.

COUSTOU[2].

Je n'oserais vous dire le jugement du même baron sur la *Vénus* exécutée en marbre par Coustou, pour le roi de Prusse, et qu'on peut voir dans l'atelier de l'artiste. Cette Vénus a le corps penché en devant, je ne sais quoi de souffrant sur le visage, et la tête un peu retournée en arrière.

Le baron est monstrueux dans sa façon de voir et de dire. J'avoue que la position de cette Vénus est singulière ; que l'expression du désir qu'on a voulu lui donner touche à la douleur; que les muscles de ses bras sont trop articulés; que son caractère de tête n'est pas divin à beaucoup près ; que c'est plus la nature d'un jeune homme que d'une femme, etc., etc., etc. Avec tout cela les côtés sont très-beaux ; et si la figure se brise, et qu'on n'en trouve un jour que les jambes, on dira qu'en sculpture nos artistes ne l'ont cédé à aucun statuaire des temps passés.

Il y a pour pendant à cette Vénus un *Mars* trop mauvais pour en dire du mal. Il a l'air d'un pâtre, ou plutôt d'un manant.

Bonsoir. A deux ans d'ici s'il me reste des yeux, et s'il vous reste des pratiques.

1. Nos 258, 259, exécutés sous la direction de Cozette.

2. Guillaume Coustou, fils de Guillaume et neveu de Nicolas Coustou, né à Paris le 19 mars 1716, était académicien depuis 1742. Il mourut garde des sculptures du Louvre, le 13 juillet 1777. Son morceau de réception, un *Vulcain*, est au Musée.

DIX-SEPTIÈME LETTRE.

Prenez-y garde, mon ami, c'est vous qui me rengagez. On ne sait jamais, avec les têtes comme la mienne, ce que la question la plus stérile peut amener : d'abord une ligne, puis une autre, une page, deux pages, un livre. Vous en serez quitte cette fois-ci pour la peur.

Vous me demandez l'explication de ce que je vous ai dit, à propos du tableau de Greuze : qu'il fallait acheter un Wouwermans comme on achète un diamant; qu'il fallait acheter un Teniers comme on achète un tableau; que le Wouwermans ne pouvait guère être copié que sur une toile de même grandeur, et qu'au contraire on réussirait à étendre le plus petit Teniers sur la plus grande toile.

Je vais tâcher de vous éclaircir ma pensée, que je crois fort juste.

Un diamant a d'autant plus de prix que l'eau en est plus limpide, la forme plus belle, la couleur plus rare, et surtout qu'il est plus gros. Tout étant égal d'ailleurs, un Wouwermans est d'autant plus précieux qu'il est plus grand.

Ajoutez à cela que la composition de Wouwermans, poétique, pittoresque, imaginaire, a, dans toutes les parties de la peinture, quelque chose d'arbitraire dont la petite étendue de sa toile ne permet pas de discerner le mensonge, au lieu que Teniers s'assujettit à une imitation beaucoup plus rigoureuse; Wouwermans s'arrange une nature; Teniers la rend telle qu'elle est.

Imaginez un grand espace de nature, ramassé sur un très-petit par l'effet de la chambre obscure; voilà le tableau de Teniers; tout est, sur la petite toile, réduit comme dans la grande scène de nature. Prenez ce petit tableau réduit, faites-le projeter sur une toile aussi vaste que l'espace de nature qu'il embrassait, rien ne sera faux, il vous sera impossible de l'accuser dans un seul point : même dégradation d'objets, mêmes lumières, mêmes reflets; tout sera exact dans le petit et dans le grand, dans le grand et dans le petit.

Il n'en est pas ainsi de Wouwermans ni de toute autre com-

position ordonnée de fantaisie ou d'après les lois du technique : l'exagération en fera sortir toutes les licences : pour peu qu'il y ait de fausseté en petit dans les dégradations, les reflets, la couleur, les plans, cette fausseté deviendra énorme, choquante, insupportable, à proportion que vous agrandirez le tableau.

Un artiste vous en dirait peut-être davantage; pour moi, voilà tout ce que j'en sais.

Vous êtes-vous donné la peine d'aller, dans les salles de l'Académie, vérifier vis-à-vis du tableau de Greuze le jugement sévère que j'en ai porté, et en êtes-vous revenu convaincu que ce n'était tout au plus qu'un médiocre bas-relief?

Vous ai-je dit que notre pauvre Académie de peinture a été sur le point de fermer son école? Michel Van Loo n'est pas payé[1], les professeurs ne sont pas payés, le modèle n'est pas payé, et aurait cessé de se présenter aux élèves, si des particuliers, qu'un sentiment d'honneur anime encore, n'avaient pas pris dans leur bourse de quoi satisfaire à ses gages. Les petits profits du livret, qui se vend douze sous à la porte du Salon, font depuis quelques années tout le revenu de l'Académie. A la vue d'un désordre, d'une indigence et d'un avilissement aussi profond, je ne saurais m'empêcher de soupirer.

1. Il prenait sur ses deniers pour entretenir cette École, dont il était le directeur.

SALON DE 1771

Publié en 1857

En tête de ce *Salon*, M. Walferdin, qui l'a publié le premier, a placé les lignes suivantes :

« Diderot, dans sa dernière lettre sur le *Salon* de 1769, écrivait à Grimm : « Adieu, à deux ans d'ici, s'il me reste des yeux et s'il vous « reste des pratiques. » Mais des changements sont survenus dans le mode de transmission de la Correspondance de Grimm, en ce qui concerne les *Salons*. C'est à un ami des beaux-arts que celui de 1771 est adressé directement par Diderot; et, comme ce *Salon* est en définitive destiné à revenir aux mains de son ami, Diderot lui réserve pour quelques articles un second jugement qui diffère quelquefois du premier et qui est souvent résumé avec plus de vigueur et de liberté[1]. »

Nous ne savons quel est cet ami des beaux-arts dont parle M. Walferdin; dans tous les cas il est certain que le *Salon* de 1771 n'a pu lui être adressé dans l'état où il se trouve ici. Nous aimons mieux penser que Diderot, pressé par Grimm, lui a envoyé tout à la fois les parties écrites de son compte rendu et les notes dont il avait l'intention de faire usage s'il avait eu le temps d'y revenir. Tel qu'il est, ce *Salon* nous fait bien comprendre les fréquentes *reprises* du sujet qu'on a pu remarquer dans les deux grands Salons de 1765 et de 1767, et, à ce point de vue, il présente un intérêt particulier.

1. C'est celui qui est renfermé entre deux parenthèses.

SALON DE 1771

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

Vous êtes heureux, monsieur, de n'avoir point encore vu le Salon. Comme tout n'est que comparaison dans ce monde, je ne doute pas que la grande quantité de tableaux qui s'y trouvent ne vous eût embarrassé beaucoup. Il faut, je l'avoue, une vue habituée et sûre pour ne pas laisser surprendre son jugement par des compositions médiocres, mais vigoureuses, qui se trouvent être voisines de tableaux aussi faibles, mais qui leur disputent par d'autres parties. On trouve encore des morceaux où il y a du dessin, de la couleur; pas un où il y ait de la poésie, de l'imagination, de la pensée. Dans le dessein de vous épargner de l'incertitude, vous avez exigé de mon amitié que je vous ferais part de tout ce que j'y verrais, et que je joindrais à ce récit mon sentiment sur chaque ouvrage; je vous l'ai promis, et je me fais un plaisir et un devoir de vous tenir parole, quoique l'étendue de ma promesse passe de beaucoup celle de mes lumières. Je vais donc entrer en matière et commencer par l'article des tableaux; je suivrai, pour votre plus grande facilité, l'ordre des numéros selon qu'ils se trouvent rangés dans le livre du Salon que vous devez avoir.

PEINTURE.

M. HALLÉ.

1. SILÈNE DANS SA GROTTE, BARBOUILLÉ DE MURES PAR ÉGLÉ[1].

Ce tableau est composé de quatre figures principales. L'ordonnance en est simple et facile. Silène est entre Églé et Pan. La jeune nymphe tient des mûres dont elle lui peint une joue. Pan, spectateur de cette espèce de toilette, est appuyé sur une cruche, qui verse du vin. Derrière Églé est un sylvain ou satyre qui semble admirer la malice d'Églé. Sur le devant, deux enfants jouent avec une chèvre. La scène est sur le bord d'une grotte taillée dans le roc, ornée de pampres et de raisins, et à l'extrémité d'un bois voisin d'où sort une troupe de sylvains et de bacchantes qui paraissent de bonne humeur. Ce tableau est fait pour être exécuté en tapisserie aux Gobelins ; il a douze pieds de long. En général, le coloris en est faible ; il est maigre de couleur et tient trop de l'ébauche. Le genre des tapisseries, qui demande du brillant, aurait dû échauffer davantage le pinceau de M. Hallé et l'engager à empâter plus chaudement ses figures. Le nourricier de Bacchus a l'air d'un jeune homme à barbe blanche ; il en a le coloris ; sa jambe droite est d'un raccourci mal dessiné. Pan, quoique imité du Pan antique, a une figure basse. L'autre satyre, qui paraît d'une assez bonne couleur, a la main droite et le bras beaucoup trop lourds. Églé est une figure agréable, bien dessinée ; il serait à souhaiter que par sa pose elle fût plus liée avec le groupe. La grotte, beaucoup trop claire et trop faible de coloris, nuit à l'effet des figures, qui sont elles-mêmes trop faiblement coloriées. Les enfants et la chèvre sont encore plus faibles, quoique sur le devant du tableau. Je ne puis m'empêcher de blâmer le bleu général qui règne dans ce tableau ; l'eau, les plantes aquatiques, le gazon, etc.,

1. Tableau de 12 pieds de long sur 10 pieds de haut.

tout tient du bleu, et manque de cette variété si agréable dans le paysage.

(Le satyre qui est à gauche tient les bras du Silène. La caverne creusée dans le roc est sans effet. Plus fortement coloriées, les figures auraient plus ressorti, mais l'harmonie aurait été détruite; cette correction aurait entraîné une retouche totale. Chèvre-pied, à droite, vieux, sec et hideux. Arbre, à droite, raide, dépouillé et de mauvais choix. Du reste, composition assez bien ordonnée. La tête du Silène prise de Coypel. Sujet tiré des *Eglogues* de Virgile :

Solvite me, pueri, satis est potuisse videri;
Carmina quæ vultis cognoscite; carmina vobis;
Huic aliud mercedis erit.

VIRG. *Eclog.* VI, vers 24 et suiv.

C'est assez de m'avoir surpris
Enfants, déliez-moi; vous voulez que je chante,
Je vais chanter pour vous; quant à cette méchante,
Je lui réserve un autre prix.

Églé mal dessinée, attitude guindée. Ciel, arbres, eaux à l'amidon. Mauvaise chèvre.)

2. L'ADORATION DES BERGERS[1].

Ce sujet, déjà traité de mille manières différentes, devient neuf ici. La Vierge, assise sur la crèche et tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, est dans une attitude convenable. La simplicité de l'ordonnance de ce tableau a du mérite; il est cependant certain qu'en sacrifiant un peu de la vénération générale à l'activité des figures, M. Hallé eût gagné du côté de la composition et de l'effet du tout ensemble. La lumière, moins éparpillée, eût été plus piquante, moins monotone, et eût produit des reflets plus sensibles et plus vigoureux; l'action dans les figures aurait jeté un tout autre intérêt sur la scène et évité ces figures droites qui ont l'air moins empressé qu'ébahi.

Les têtes, en général, ont du caractère, surtout celle du pâtre à genoux sur le devant du tableau.

1. Tableau de 9 pieds 6 pouces de haut sur 4 pieds 8 pouces de large, appartenant au chapitre royal de Roye.

(Couleur grisâtre, violet pâle; nuages plaqués, comme les anges. Triste de couleur comme les panneaux d'un carrosse de médecin. La lumière part de l'enfant Jésus et n'éclaire rien. Le saint Joseph, debout à gauche, a l'air d'un charlatan qui montre la curiosité. La Vierge a un caractère de fierté théâtrale; il faut voir la manière dont elle montre l'enfant! J'en aime mieux *l'esquisse*[1] (3). Le berger sur le devant est rustique et bien.)

LA GRENÉE.

4. SAINT GERMAIN DONNE A SAINTE GENEVIÈVE UNE MÉDAILLE OU EST EMPREINTE L'IMAGE DE LA CROIX [2], ETC.

C'est un bon tableau, monsieur, que celui-ci, et un des meilleurs sortis des mains de M. La Grenée. La composition en est sage, raisonnée, le dessin correct et ferme, et nous rappelle Le Sueur et Bourdon; le coloris a beaucoup de ces deux maîtres. Je désirerais seulement un peu plus de chaleur dans la tête de la jeune sainte et plus de caractère.

(Si l'évêque se lève, il se cassera la tête contre la corniche... Morceau d'un habile homme : sagesse, harmonie. Beau. D'autant plus étonnant qu'il est rare qu'il ait son talent quand sa toile s'étend. Sa touche est légère et sa couleur très-agréable; mais il me semble que j'ai dans la tête une autre manière de colorier ces sujets-là.)

5. L'INSOMNIE[3].

Une jeune fille agitée toute la nuit, sans doute par l'amour, se lève d'impatience et ouvre les rideaux de son lit, sous lequel le fripon d'Amour, auteur de son insomnie, est caché et l'observe d'un rire malin. Ce petit tableau est d'un fini précieux, comme la plupart des petits tableaux du même auteur. La figure est d'un dessin pur et coulant; on voit qu'il consulte assidûment la

1. En pastel.
2. Tableau de 5 pieds 2 pouces de haut sur 3 pieds 7 pouces de large, destiné à la décoration d'une des chapelles de l'église de l'Oratoire de Paris.
3. Tableau de 2 pieds 3 pouces de haut sur 1 pied 8 pouces de large, appartenant à Monseigneur le duc de Chartres

nature. Peut-être qu'avec un peu plus de réflexion sur les beautés de l'antique, il prêterait à ses modèles ce qui leur manque, je veux dire ces formes moins allongées, plus pleines de chair, sans perdre de leur ondoyant. La *Vénus de Médicis* exprime mieux tout cela que je ne puis vous le dire, et son dos est un argument à celui de la *Belle Éveillée*, de M. La Grenée, surtout son épaule gauche. On lui a reproché quelque temps le trop de rouge dans ses carnations, et l'on a eu tort; il s'en fût corrigé peu à peu et se serait arrêté au point fixe, au lieu que cette correction trop subite l'a jeté dans l'erreur opposée. Joignez-y l'extrême fini, qui, en tourmentant l'harmonie des teintes, les fatigue et les noie au point de ne plus former qu'un coloris gris ou une carnation malade; de là, plus de chaleur, et la figure tient plutôt de l'ivoire que de la chair. Les draperies et les linges de ce tableau sont d'un pinceau gras et ferme, quoique touchées d'un peu trop de noir dans les dessous; ses couleurs locales pleines et justes. Voilà en bref, monsieur, ce que je pense de ce tableau, qui d'ailleurs est piquant. Désirons, pour la gloire de M. La Grenée, qu'il veuille redessiner le pied droit de la jeune fille, qui n'est sûrement pas fait d'après nature.

(C'est une fille, vue par le dos, qui tire les rideaux de son lit. Cela est beau; mais qu'est-ce que cela signifie? Il fallait l'asseoir et la faire rêver. Pourquoi nue? Que dit-elle? Je n'en sais rien, ni La Grenée non plus. Le coussin est de satin et non de toile. C'est une belle académie, belle, encore si vous voulez; ce n'est pas là mon genre de beauté en femmes. Rideau lourd.)

6. UNE NYMPHE QUI SE MIRE DANS L'EAU[1].

Cette figure, dont le coloris n'est pas celui que la chair acquiert dans l'eau, semble plutôt prendre ce bain par ordonnance que pour son plaisir, et sa curiosité ne doit pas être satisfaite à son avantage. Le ton généralement gris de cette figure, sa pose trop commune et ses contours tâtonnés, en font un morceau bien inférieur à son pendant, qui est le tableau précédent.

1. Tableau de 2 pieds 3 pouces de haut sur 1 pied 8 pouces de large, appartenant à Monseigneur le duc de Chartres.

7. UNE SAINTE FAMILLE[1]; — 8. LOTH ENIVRÉ PAR SES FILLES[2].

Vous connaissez, monsieur, les saintes Familles de M. La Grenée; je ne vous dirai rien de celle-ci, non plus que du *Loth enivré par ses filles,* différent de celui du Feti, que vous connaissez.

(Suave, fini, précieux, dessin correct, digne des grands maîtres... Beau, très-beau et d'un autre faire. Filles de Loth, filles, sans expression. Nul désir ni dans le père, ni dans les enfants; on ne sait d'où est venue la corruption. Lemoyne s'en est tiré bien autrement; il en a fait un morceau plein de volupté : l'une baise les mains de son père; l'autre a une cuisse passée sous la sienne; le vieillard est renversé sur des matelas, et s'enivre au milieu du désordre d'un déménagement précipité.)

9. UNE BAIGNEUSE QUI REGARDE DEUX COLOMBES SE CARESSER[3].

Cette jeune fille est assise nonchalamment, une jambe sur l'autre, et dans une attitude qui caractérise le repos plutôt que la langueur, que sans doute l'auteur a eu l'intention de lui donner. Elle détourne la tête pour considérer deux tourterelles ou colombes qui se caressent. Le caractère de sa tête n'est ni beau ni expressif; la figure est un peu longue et forte, sans que ses contours soient pleins. D'ailleurs, est-ce bien là la contenance d'une fille jeune qui se baigne et considère attentivement de semblables objets? J'en appelle à ceux qui, observant la nature avec de bons yeux, la prennent souvent sur le fait. Quant au coloris, il est ici plus vigoureux, plus frais, quoique toujours trop égal de ton. Le pinceau en est gras et fondu. Quel dommage qu'une petite réminiscence du faire du Titien n'ait pas présidé à ce travail!

Je ne vous dis rien de *David qui aperçoit Bethsabée dans le bain* (10).

1. Tableau de 15 pouces de haut sur 12 pouces de large.
2. Tableau de 15 pouces de haut sur 12 pouces de large.
3. Tableau de 2 pieds 9 pouces de large sur 2 pieds 2 pouces de haut, du cabinet de M. le baron de Bézenval.

(Sans compter que la tête vaporeuse n'est pas assez solidement peinte pour le reste du corps : cuisse gonflée; teinte verdâtre le long du dos; faux reflets des arbres, qui en sont à vingt pieds.)

11. MARS ET VÉNUS, ALLÉGORIE SUR LA PAIX[1].

Vénus, endormie dans un lit, a la tête appuyée sur le bras gauche; Mars, qui est ici placé dans la ruelle, et qui, par cette raison, n'est vu qu'à mi-corps, est dans l'attitude d'ouvrir le rideau pour considérer cette mère des Amours. Sur le devant du tableau, on voit une colombe placée ou nichée dans le casque de Mars; elle paraît effectivement disposée à y faire son nid, et c'est son galant qui sans doute lui apporte dans son bec un brin de paille. Cette idée, tout ingénieuse[2] qu'elle est, n'a pu, je vous l'avoue, m'apprendre le fond de l'allégorie de ce tableau. La guerre et l'amour, ou la beauté et la fécondité désignées par ces colombes, tout cela ne parle point à mon esprit, et cette composition est un mystère pour moi. Quant au dessin, si votre œil suppose le reste du corps du dieu Mars qui se trouve derrière le lit, vous verrez que cette figure doit être de beaucoup trop courte; peut-être aussi y a-t-il une allégorie dans le bas de ce corps. Du reste, ce terrible dieu de la guerre est ici dépouillé de son air martial; vous le prendrez plutôt pour un des apprentis de l'atelier du mari de Vénus. Son caractère de tête annonce qu'il est débonnaire; son nez rond, court, ainsi que celui de sa maîtresse (et de presque toutes les têtes de l'auteur), marque leur bonhomie; enfin c'est un jouvenceau qui fait ici sa première campagne. Sa maîtresse dort ou ne dort point, couchée sur le côté, de crainte d'asthme; la main gauche, sur laquelle sa tête repose, n'est pas d'un choix avantageux, et la droite, appuyée sur l'oreiller, met ici le proverbe en défaut; car elle n'a pas *les grâces jusques au bout des doigts*. Le coloris de cette déesse n'est guère celui du sommeil, et il est bien au-dessous de la *Baigneuse* dont je viens de parler. Le tableau, en général, est d'une très-bonne pâte de couleur, fondue avec art

1. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 8 pouces de large.
2. Voir *Salon de 1767*, ci-dessus, p. 74, où Diderot offre cette idée à La Grenée. Nous avons vu dans le *Salon de 1769* qu'elle avait été aussi traitée par Vien.

et d'un pinceau net et sûr; mais je le répéterai encore, plus de touches spirituelles, plus de variété dans le ton général, moins de fermeté dure et un peu plus de choix dans la nature, et surtout d'examen; car je ne puis m'empêcher de faire remarquer à M. La Grenée ce qu'il sait cependant mieux que moi, que les intestins mobiles et contenus dans le bas-ventre suivent ordinairement la pente que le corps leur donne; qu'ainsi, Vénus couchée du côté gauche, la partie droite de son ventre doit paraître aplatie, puisque la gauche est censée remplie. Un plâtre peut présenter ce mauvais effet; mais la nature bien observée dit et montre le contraire.

(Vénus, cela! c'est une jolie catin. Cela un Mars! c'est un beau Savoyard. Et puis, que dit-il? que fait-il? que regarde-t-il? ce n'est ni sa compagne ni les pigeons. Beau insignifiant).

12. LA MÉTAMORPHOSE D'ALPHÉE ET D'ARÉTHUSE[1].

On ne peut s'empêcher de reprocher quelquefois à l'auteur de manquer d'expression; et quelques incorrections ou négligences souvent répétées nuisent toujours au succès, même du meilleur tableau. Celui-ci est dans le cas. Le chasseur Alphée est un gros garçon à barbe blanche sous la forme du fleuve Alphée; à son attitude on est incertain s'il en veut sérieusement à Aréthuse, qui néanmoins se présente à lui d'assez bonne grâce. La chaste déesse, qui sait qu'entre l'arbre et l'écorce il ne faut pas mettre le doigt, ne se met guère en frais pour les séparer; et d'ailleurs la taille ou la corpulence d'Alphée rassure contre la vivacité de son entreprise sur la prétendue beauté d'Aréthuse. Il y a cependant du pinceau dans ce tableau; mais il manque d'étude et de composition plus que de couleur.

(Quelle figure strapassée! c'est une convulsive. Quel écart de cuisse! quelle raideur de corps! Draperie mal amenée.)

13. DIANE SURPRISE AU BAIN PAR ACTÉON[2].

C'est ici un de ces sujets composés de deux figures (par abréviation), à peu près comme font certains peintres de batailles qui nous représentent un combat avec deux cavaliers, un troi-

1. Tableau de 14 pouces de haut sur 11 pouces de large.
2. Tableau de 13 pouces de large sur 9 pouces et demi de haut.

sième renversé, et beaucoup de fumée qui remplit le tableau. Diane n'a ici qu'une seule nymphe à opposer aux prétentions dangereuses d'Actéon, qui ne pense point à elle. La nymphe est d'une bonne couleur.

14. JUPITER, SOUS LA FORME DE DIANE, SÉDUIT CALISTO[1].

La composition en est neuve et ingénieuse. La figure de Calisto, d'une bonne couleur et d'une touche agréable et spirituelle, ne sert point avantageusement l'Aréthuse du tableau précédent. Ce tableau-ci est d'un dessin plus pur et plus correct.

(Le dos de Jupiter est de la plus grande beauté, et Jupiter en Diane est une des plus belles figures que La Grenée ait faites cette année et les autres. Autre chose, c'est qu'il s'est corrigé de ses draperies crues et dures comme au sortir de la cuve du teinturier.

C'est de la chair, c'est à prendre, à toucher, à baiser. La nymphe qui sert Diane n'est pas noire, quoique dans l'ombre; il y a un moyen, c'est d'éclairer une partie, comme ici tout le côté gauche; ce ton de couleur domine l'imagination et lui fait voir blanc le reste de la figure. Belle figure que celle de Diane.)

15. APOLLON CHANTE LA GLOIRE DES GRANDS HOMMES[2].

Ce petit tableau a du mérite. Peut-être demande-t-il un peu plus d'élégance, témoin le Pythien antique, et je crois que cette figure ferait mieux un Orphée à tous égards. Quant à ce qu'il chante, je l'ignore, et je ne sais même s'il pince sa lyre ou s'il la touche; du moins il y met peu de grâce.

16. VÉNUS ET L'AMOUR ENDORMIS[3].

Voici encore un sommeil de Vénus ou de M. La Grenée, et je crains de vous en parler.

(Vénus grenouille.)

1. Tableau de 9 pouces et demi de haut sur 13 pouces de large, pendant du précédent.
2. Tableau de 8 pouces de haut sur 5 pouces et demi de large.
3. Tableau de 8 pouces et demi de large sur 7 pouces de haut, pendant du suivant.

17. LÉDA[1].

Il y a de l'invention et du coloris dans ce tableau. La femme de Tyndare, qui n'était point novice en amour, le prouve par les moyens qu'elle emploie pour sa défense, et le maître des dieux ne prend point le change. Le dessin de ce tableau est plus agréable que dans beaucoup d'autres du même auteur.

(L'expression de Léda est fine ; ce cygne qui tire le linge avec son bec est ingénieux.)

18. LA NYMPHE ÉCHO AMOUREUSE DE NARCISSE[2].

(Sale, vilain, vieux. Femme ajustée de la tête aux pieds du plus mauvais goût. Ah quel cul ! Il est plus gros que ce baigneur, et les eaux d'un bleu ! C'est l'*Abbé Vert*[3] en action... au bleu. Au sortir de là il sera teint en bleu...)

19. ÉGLÉ, JEUNE NYMPHE[4].

Malo me Galathea petit, lasciva puella
Et fugit ad salices et se cupit ante videri.

(La fille a de la malice. Le berger est rêveur.)

20. RAPPORTE CE BOUCLIER
OU QUE CE BOUCLIER TE RAPPORTE.

Discours d'une Lacédémonienne à son fils (*Plutarque*). — Ce morceau a beaucoup de mérite ; il est composé en homme instruit, ce qu'on ne peut refuser à son auteur. Il est bien dessiné et bien peint, la couleur en est bonne et sage. La tête du jeune

1. Même dimension que le précédent.

2. Tableau de 8 pouces et demi de large sur 7 pouces de haut, tableau pendant du suivant.

3. En 1713, l'abbé Anne Bernard de Fortia, surpris en conversation criminelle avec la femme d'un teinturier, fut plongé par celui-ci, aidé de deux de ses garçons, dans une cuve de teinture verte, *bon teint*. On ne l'appela plus que l'*abbé Vert*. M. d'Argenson, à qui il se plaignit, ne fit que rire de sa mésaventure, elle devint publique et lui occasionna de tels ennuis qu'il se retira en Provence où il mourut de chagrin.

4. Même dimension que le précédent.

Grec demanderait un peu plus d'expression; il doit marquer l'ardeur de se signaler, mouvement naturel à son âge, plutôt que cet air docile aux avis de sa mère.

(Quoi ! c'est là un Spartiate ! c'est là un Lacédémonien ! Supprimez le bouclier et vous ne verrez plus qu'un jeune homme qui fait des protestations à une femme qui n'est pas de son âge. La Grenée est le plus beau pinceau et la tête la plus vide d'imagination que je connaisse.)

21. TÉLÉMAQUE RENCONTRE TERMOSIRIS, GRAND PRÊTRE D'APOLLON, QUI LUI ENSEIGNE L'ART D'ÊTRE HEUREUX DANS L'ESCLAVAGE, ET LUI DONNE DES LEÇONS DE POÉSIE PASTORALE[1].

Comme ces deux arts très-difficiles, je crois, ne peuvent guère s'apprendre en courant les champs, vous conviendrez, monsieur, que ce sujet ne peut être rendu en peinture avec quelque effet sensible, et qu'en voyant ces deux voyageurs se rencontrer et se parler, je ne puis deviner de quoi ils s'entretiennent, surtout un vieillard grand prêtre avec un marmot. C'est donc se faire tort que d'entreprendre de tels sujets.

(Comme cela est froid! Et ces arbres, quels arbres ! Quel caractère de Termosiris ! Il n'y avait qu'à en lire le portrait dans Télémaque.)

BELLE.

22. LE COMBAT DE SAINT MICHEL[2].

L'archange est ici un cuirassier qui se bat sans tirer l'épée, quoiqu'il la porte à son côté, ni sans pouvoir se servir du céleste carreau qu'il tient en main et qui se détourne de son but ; enfin, il est contraint de jouer des pieds sur l'abdomen de son gros adversaire, qui en étend les bras d'impatience. D'autres masques de démons se présentent d'un côté pour l'intimider; mais il en a bien vu d'autres dans Rubens, et piétine encore. Laissons-le, croyez-moi, fouler Satan, et voyons *Psyché* du même auteur.

1. Tableau de 3 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds 8 pouces de large.
2. Tableau de 9 pieds de haut sur 6 de large.

(Sa jambe gauche est de bois; sa draperie l'enculotte. Ce Satan renversé, la tête en bas et les pieds en l'air, n'est qu'une académie; cependant assez chaud de couleur. Mais pourquoi l'avoir enchaîné? Il ne faut battre personne à terre, pas même un diable : c'est une lâcheté. Ce foudre dont l'ange est armé, un paquet de soie parfilée; cet ange sans passion, sans indignation, bien froid. Qu'est-ce que je vois sur la gauche? ces deux petites têtes de diables, parmi lesquelles celle qui regarde en haut a l'air bonhomme, et celui qui, renversé sur le ventre, a la tête échevelée, est d'une mollesse de chair à pétrir comme de la pâte. Que signifie cette vilaine bête qu'il prend par le haut de la tête? Et puis, il fallait donner à ces démons une teinte de leur séjour. Il faut être bien hardi pour faire ce sujet après Raphaël. J'en suis bien aise, et je voudrais que ce fût un plus habile homme qui l'eût tenté, comme *Phèdre* après Racine. Point de noblesse à l'ange. Figure du diable, mauvais raccourci.)

23. PSYCHÉ ET L'AMOUR ENDORMI[1].

On avertit que ce tableau sera exécuté en tapisserie, et qu'il est dans le costume du théâtre.

Vous savez, monsieur, l'aventure de Psyché et de la lampe; c'est ce moment que l'on dépeint ici, et selon le costume théâtral; ainsi point de chicane sur l'ordonnance; tout y devient possible; il l'est même qu'à l'aide d'une seule lampe la scène soit éclairée comme du plus beau jour, que tout soit de la plus grande magnificence dans ce palais; mais ce qui ne l'est pas, c'est que l'Amour ne soit pas beau comme l'Amour, même en dormant, et que Psyché, destinée à partager le lit de l'Amour cette même nuit, n'ait point encore commencé sa toilette du soir, tandis que son mari a déjà fait un bon somme. Peut-être fut-elle du nombre de nos traîneuses le soir de ce beau jour. Du reste, la richesse de l'ordonnance et des accessoires ne dispute rien dans ce tableau, et Psyché aura moins de regret quand ce palais-ci sera détruit; la perte n'en sera pas si considérable que La Fontaine nous l'a dite. Et puis, croyez aux poëtes!

1. Tableau de 11 pieds 4 pouces de haut sur 7 pieds 9 pouces de large; est destiné à faire suite à une tenture de feu M. Charles Coypel, dont les sujets sont tirés de divers opéras et traités dans le costume du théâtre.

(Deux anges d'ocre, cariatides relevant les rideaux d'un lit en baldaquin, précisément comme ceux qu'on accole aux deux côtés de l'Ecu de France. Et cette Psyché en habit de cour! Vase rempli de vase, comme on en peint en enseigne. Amour sans finesse, fausse grâce à la Coypel. Le fils de Vénus sur un lit de sultane. Vilain lit. Psyché, pied estropié. Amour mal couché. Fleurs de carrosse. Lampe sans lumière. Triste effet des rideaux rouges et jaunes.)

VAN LOO FILS[1].

24. VÉNUS ET L'AMOUR COURONNÉ PAR LES GRACES[2].

Vous vous rappelez, monsieur, d'avoir vu, il y a quelques années[3], le beau tableau des *Grâces*, de 7 pieds et demi, de Carle Van Loo; celui-ci est plus considérable par le sujet et l'étendue. Vénus et son fils occupent le milieu du tableau, placés sur un nuage, car la scène est au ciel, et les Grâces, réparties des deux côtés, remplissent l'espace. Si je ne m'étais pas engagé à vous dire naïvement mon sentiment sur la plus grande partie de ce que je verrais au Salon, c'est ici que je serais excusable de m'arrêter. Le nom de Van Loo semblerait l'exiger et les mânes de Carle l'ordonner; mais la vérité est une. D'ailleurs, les Carrache furent-ils égaux entre eux? Je poursuis donc, et j'oublie en ce moment les hommes pour ne parler que de leurs ouvrages. L'Amour, debout et appuyé sur son arc, occupe le premier plan devant sa mère, qui est presque assise et dans une pose de modèle mille fois répétée; à sa droite et loin d'elle, deux des Grâces posées presque debout et comme sur le penchant d'un roc à pic d'où elles auraient peur de tomber, et serrées l'une contre l'autre; elles étendent chacune un bras, très-raide, pour parvenir à placer sur la tête de la déesse une couronne très-lourde et très-verte, ce que je doute qu'elles parviennent à faire sans tomber, à moins qu'elles ne fassent un pas en avant. Il est bon de vous faire observer que c'est une espèce de *manie académique* que ces longs bras *couronnants* et

1. Jules-César Denis Van Loo, fils de Carle, né en 1743. Académicien en 1784.
2. Tableau de 8 pieds 6 pouces de haut sur 6 pieds 8 pouces de large.
3. Salon de 1765.

très-éloignés du corps qui leur appartient. On veut supposer du difficile où il ne faut que du naturel. La troisième des Grâces, beaucoup plus tranquille et qui redoute les mouvements pénibles (dans la vue de conserver son embonpoint), se contente de porter la main droite vers la couronne, au cas qu'une force majeure soit nécessaire; elle tient de l'autre main la fatale pomme d'or que la beauté de Vénus arracha des mains de Pâris, modestement occupée de sa gloire. Voilà en bref la composition de ce tableau. Quant à la partie du dessin, c'est bien ici le moment de dire : « O Carle! prête-nous ton crayon, ou viens ici soutenir la gloire de ton nom. Remontre-nous encore ces beaux contours si naturels, si coulants, si gras sans être lourds, et si faciles en apparence. » Inutiles regrets! Le groupe des deux Grâces est ici dessiné académiquement. On ne sent que le modèle non choisi qui fatigue le peintre et qui est fatigué lui-même. Quoi! tant de chefs-d'œuvre des anciens et des modernes que nous avons sous les yeux, de si longues études, un travail continuel, de tout cela ne peut-il résulter une habitude de voir avec des yeux qui sachent comparer, et d'exécuter avec une main sûre et toujours conduite par ces mêmes yeux? Non; le jugement fait tout, et la main gâte tout.

La troisième des Grâces est une *réchauffée* de Rubens, d'un dessin lourd et dur. La mère des Amours n'est ni debout, ni assise, et dans une attitude commune; la cuisse et la jambe droite sont hors du tronc; les pieds mal posés, etc. Je passe à l'Amour, dont la pose ne contraste guère avec la Grâce placée à sa gauche; sa raideur y met obstacle. Rubens, Rubens est sous les yeux, pourquoi l'oublier? Il enseigne à faire des Amours, et à les bien faire. Je ne vous parle point de ce paquet de linge que l'une des Grâces tient devant elle et qui est d'un style bas, surtout pour les Grâces; ni des nuages trop pesants, ni du ciel, qui n'est point l'empyrée, ni du coloris, qui, en général, est comme le dessin, ce serait enfin vous ennuyer; je ne me suis déjà que trop étendu sur ce morceau, qui occupe une belle place.

(La troisième Grâce, à droite, bacchante ignoble, cul énorme; vilaine. Vénus, figure maussade, froide, immobile. Les deux autres Grâces, à la Boucher. Pinceau moite. Cheveux verts à Vénus; il n'y a de grasses que les fesses de celle-ci. Grâce vue par le dos, mauvaise hanche; cerceau au lieu de couronne,

empoigné durement et maussadement. Nuages, pans de murs recrépis. Amour, physionomie d'ange.)

25. UNE EXPÉRIENCE PHYSIQUE D'UN OISEAU PRIVÉ D'AIR A LA MACHINE PNEUMATIQUE[1].

(*Dormiebat Homerus.* Expérience où aucun des spectateurs n'est à ce qu'il fait. Belle palette.)

26. DEUX PORTRAITS EN OVALE[2].

Il y a du mérite dans ces deux portraits, et ce genre ne devrait pas lui être indifférent.

(Bien mieux; la chair y est avec sa morbidesse.)

LÉPICIÉ.

27. SAINTE ELISABETH ET SAINT JEAN[3].

L'auteur mérite sans doute de l'encouragement. Le saint Jean est assez bien dessiné. Un peu plus des souvenirs des ouvrages du Carrache et de sa chaleur dans le faire ne nuiraient pas à M. Lépicié, que l'on voit qui étudie sérieusement.

(Il ne me déplaît en rien, ni le Joachim, ni le saint Jean, ni la sainte Anne; mais le mouton est de bois de buis; mais ce chat maigre est d'émail, sa patte de derrière est d'un singe ou d'un chien. Et le sujet, qui le devinera? Imaginez à droite Joachim debout, à gauche Anne assise, entre ses jambes le petit Jean regardant son père : y entendez-vous quelque chose?)

28. LE MARTYRE DE SAINT ANDRÉ[4].

Ce tableau, plus considérable que le précédent, demandait aussi plus de talent, et c'est où l'auteur a manqué de force. La composition pèche par le manque d'intérêt à l'action, malgré celui que doit produire le sujet. Le bourreau qui tend le dos pour soulever le martyr fait de grands efforts pour ne rien supporter, car le corps du Saint ne le touche pas; c'est le bourreau

1. Tableau de 3 pieds 7 pouces de haut sur 2 pieds 6 pouces de large.
2. Tableau de 11 pouces de haut sur 1 pied 8 pouces de large.
3. Tableau de 8 pieds de haut sur 4 pieds 6 pouces de large.
4. Tableau de 6 pieds 8 pouces de haut sur 4 pieds 2 pouces de large.

de la droite, tenant les pieds du Saint, qui porte toute la charge. Le troisième bourreau n'est point occupé assez essentiellement et ne sert point à l'effet. Vous savez, monsieur, qu'Horace nous dit que tout doit courir à l'action principale; tout doit être en mouvement pour y concourir; rien d'inutile. Bourdon le prouve bien dans son tableau du *Martyre de saint Pierre :* quelle unité, quelle vigueur! Le coloris de ce tableau-ci est au contraire faible et donnant dans le grand clair, ce qui ôte à son auteur les moyens d'être vigoureux.

(Mauvaise composition, strapassée. Bourreau qui grimace, c'est celui qui attache le Saint; celui qui tient les jambes est droit, froid, sans mouvement, sans action; tout est sur celui qui porte le Saint sur son dos. Mais pourquoi cet échafaudage-là pour mettre un homme sur la croix de saint André? Stérilité de tête; artiste qui a multiplié les figures parce qu'il ne se sentait pas en état d'en faire une belle; poëte qui crée des tumultes, des allées et des venues quand il ne sait pas faire parler. Pauvre idéal. Le Sueur, les Carrache n'auraient pas fait ainsi, Raphaël bien moins.)

29. LE MARTYRE DE SAINT DENIS[1].

(Tout est gris, cela ressemble à des ébauches fort avancées. Dans le *Martyre de saint Denis,* le bourreau est froid, mais non de ce froid qui marque l'atrocité. Le Saint est ignoble et même sans résignation, sans expression; il prierait avec plus d'onction qu'il ne meurt. Ses mains sont liées à présenter une confusion de doigts où l'œil se perd.)

30. NARCISSE CHANGÉ EN FLEUR[2].

Ce Narcisse ressemble à une mauvaise Madeleine.

31. AUTRE NARCISSE CHANGÉ EN FLEUR[3].

32. ADONIS CHANGÉ EN ANÉMONE[4].

(Mauvais.)

1. Tableau de 5 pieds de haut sur 3 pieds 6 pouces de large.

2. Tableau de 4 pieds 2 pouces de large; destiné à orner le nouveau pavillon de Trianon.

3. Tableau pendant du suivant, ayant 17 pouces de large sur 1 pied de haut.

4. Tableau pendant du précédent, ayant 17 pouces de large sur 1 pied de haut.

33. LA SCULPTURE[1].

Ce tableau a des parties qui méritent.
(Expression plus vraie, sujet plus heureux. Mauvaise draperie.)

34. LA COLÈRE DE NEPTUNE[2].

(Ce Neptune a l'attitude et la physionomie d'un Christ qui monte au ciel. Il a un groupe de vents sur la gauche, très-burlesque et très-ridicule. Cette tritonne de la droite a le plus monstrueux cul qu'il soit possible d'imaginer, devant ou après celui d'une des *Grâces* de Brenet.)

35. LE DÉJEUNER FRUGAL[3].

Est d'une assez bonne touche, mais faible.

36. LA RÉCRÉATION UTILE[4].

37. PLUSIEURS PORTRAITS.

Dont quelques-uns ont de la couleur et de la vérité.

CHARDIN.

Un tableau représentant un bas-relief :

38. JEUX D'ENFANTS.

On reconnaît le grand homme en tout temps. M. Chardin emploie ici une magie différente; ce morceau est beaucoup moins fini que ses ouvrages précédents, et a néanmoins autant d'effet et de vérité que tout ce qui sort de son pinceau; l'illusion y est de la plus grande force, et j'ai vu plus d'une personne y être trompée. Il me semble qu'on pourrait dire de M. Chardin et de M. de Buffon que la nature les a mis dans sa confidence.

39. TROIS TÊTES D'ÉTUDE AU PASTEL.

C'est toujours la même main sûre et libre et les mêmes yeux

1. Tableau peint sur bois de 4 pieds 3 pouces de haut sur 2 pieds 6 pouces de large.
2. Tableau de 20 pouces de large sur 11 de haut.
3. Tableau de 17 pouces de haut sur 14 pouces de large.
4. Tableau peint sur cuivre de 15 pouces de haut sur 1 pied de large.

accoutumés à voir la nature, mais à la bien voir et à démêler la magie de ses effets.

VERNET.

40. UNE TEMPÊTE AVEC LE NAUFRAGE D'UN VAISSEAU[1].

C'est encore un chef-d'œuvre de M. Vernet. Un vaisseau brisé par la tempête contre un vaste rocher est coulé bas; on n'en aperçoit que les agrès. L'orage, à peine éloigné, tient encore le ciel en désordre; les éclairs brillent au loin et la foudre tombe. Ici le précepte d'Horace est bien observé en maître : tout est tiré du sujet, tout court à l'action. Là, des matelots secourent un malheureux sans vêtements, qui, luttant contre la mort, attrape et grimpe le long d'un cordage qu'on lui tend pour gagner le mât, son unique espoir. Ici, une femme échappée à la fureur des flots est entraînée loin d'eux par des matelots secourables; enfin on n'aperçoit que de funestes effets de la rage de ce cruel élément. Loin de se relâcher, M. Vernet s'est, je crois, surpassé dans ce morceau, qui est du plus grand effet et de la plus grande vérité. Il règne dans tout ce tableau un certain air humide qui prouve qu'en peinture chaque genre a sa magie propre pour rendre la nature dans tous ses points de vérité.

(Quel ciel! quelles eaux! quelles roches! quelle profondeur! Comme cette lumière éclaire ces eaux! Il se répète un peu dans ses scènes de naufrage; mêmes figures, monotonie d'attitude et de situations. Perdu dans les petits sujets; alors paysages sans âme et sans vérité, arbres sans tons ni nuances.)

41. UN PAYSAGE ET MARINE, AU COUCHER DU SOLEIL[2].

Ce morceau est au moins de la force du précédent, s'il ne le surpasse, vu la difficulté. Le Lorrain n'est certainement pas plus vrai ni plus chaud; peut-être est-il moins franc de touche et d'un génie moins abondant pour les beaux sites que M. Ver-

1. Tableau de 5 pieds de large sur 3 pieds 6 pouces de haut, appartenant à l'Électeur palatin.

2. Ce tableau, appartenant à l'Électeur palatin, a la même dimension que le précédent.

net, qui joint à cette supériorité celle de faire les figures, talent que Claude n'avait pas.

42. UNE MARINE AU CLAIR DE LA LUNE[1].

Vous connaissez, monsieur, le grand talent de l'auteur à savoir opposer la lumière du feu pendant la nuit à celle de la lune. Ces deux contrastes font un effet merveilleux dans ce tableau, et, par un mystère qui tient à la force de l'art, ils s'entr'aident mutuellement. Les effets qui résultent de ces deux lumières sont séduisants par leur extrême vérité.

(Frais, vrai; silence de la nuit; reflet, ondulations de la lumière argentées; feu artificiel contrastant avec la lumière de la lune et surtout avec les masses noires du ciel, contraste pittoresque et frappant.)

43. UNE MARINE AVEC DES BAIGNEUSES[2].

44. UN PAYSAGE AU SOLEIL COUCHANT[3].

Il y a encore quelques autres tableaux de la même main dans le Salon, tels qu'une *Marine avec des baigneuses*, morceau fort agréable et piquant.

(Mauvais arbres, à la *Marine avec des baigneuses. Soleil couchant* aussi beau que jamais.)

ROSLIN.

45. GUSTAVE, ROI DE SUÈDE, DANS SON CABINET D'ÉTUDE, S'ENTRETENANT SUR DES PLANS DE FORTIFICATIONS AVEC LES PRINCES CHARLES ET ADOLPHE, SES FRÈRES[4].

Il est sans doute bien flatteur pour M. Roslin d'emporter un suffrage universel, et son tableau prouve de quels efforts un artiste est capable lorsque, encouragé par son prince, l'amour et le génie viennent encore se joindre au talent. M. Roslin n'a rien fait de plus beau ni d'aussi beau. Il égale Rigaud et va

1. Tableau de 5 pieds de large sur 3 pieds de haut.
2. *L'Heure du jour est le matin :* tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds de haut.
3. Tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds de haut.
4. Tableau de 6 pieds 6 pouces de large sur 5 pieds de haut.

plus loin. C'est une ordonnance noble et sans fracas, une composition simple, sage et majestueuse; un dessin correct et facile; une ressemblance fidèle sans exagération; un pinceau plein, gras et frais, qui conserve toujours sa fermeté et malgré cela sa liberté. Enfin l'effet général est d'une force et d'un piquant qui étonne, et les étoffes sont rendues avec une vérité et une force que je ne puis vous comparer qu'à la nature. Je ne connais point de tableau dans ce genre qui me fasse autant de plaisir. Je me donne, monsieur, une douce satisfaction en rendant cette justice à un étranger aimable qui possède tant de talent. Fasse le ciel que mon exemple soit ici suivi de bonne foi!

(Une conversation? cela vous plaît à dire; ils se montrent et regardent. Tête du roi mal coupée en deux parties : l'une claire, l'autre obscure. Dos de la chaise fait de manière que le prince ne peut être assis. Il ne sait pas mettre plusieurs têtes dans un même cadre avec harmonie. Ils ont tous l'air d'avoir entendu quelque bruit subit qui a attiré leur attention et suspendu leur entretien; ils sont ébahis. Tout est beau, têtes, étoffes; mais aucune des figures n'est à l'action. Celui qui est assis parle au roi et me regarde; le roi prend une distance sur la carte et me regarde, ce qui est contre le bon sens : qu'il pose son compas sur la carte et sa main sur son compas, et qu'il me regarde après cela. Mais il fallait faire une composition de trois têtes prises séparément, et je ne sais si l'artiste du plus grand génie s'en serait tiré, et Roslin n'est pas cet homme-là. Ils se montrent et n'agissent point, ils ne sont à rien; vu sous ce coup d'œil, comme cela est ridicule! Les artistes qui sont tout au faire ne sentent pas cela; le mérite du faire leur ôte le sens commun.)

FRANCISQUE MILLET.

46. UN PAYSAGE ORNÉ DE FIGURES ET D'ANIMAUX [1]. — 47. UN FAISAN ÉTRANGER, PEINT D'APRÈS NATURE [2]. — 48. PLUSIEURS PETITS TABLEAUX SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Ces petits ouvrages sont aujourd'hui le fruit des loisirs de

1. Tableau de 4 pieds 6 pouces de large sur 3 pieds 7 pouces de haut.
2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large.

M. Millet Francisque; comme ils sont sans prétention, on doit toujours lui savoir gré de les avoir exposés.

(Le premier, terne et sans effet; les autres, croûtes.)

BOIZOT.

49. L'ODORAT[1]. — 50. L'OUÏE[2].

Mauvais.

VENEVAULT.

Un tableau en miniature en forme d'oratoire, représentant

51. L'ANNONCIATION A LA SAINTE VIERGE.

Je ne puis rien vous dire sur ce petit morceau, qui me paraît moitié lavis et moitié gouache. La composition m'en a paru égale au dessin, au faire et au coloris. Comme j'ai beaucoup vu de tableaux en miniature des célèbres maîtres d'Italie, je ne trouve plus de conformité dans le genre de peindre, et moins encore dans la vigueur et les autres parties.

(Vierge qui culbute sur sa chaise. Ange long, droit, sec et froid. Figures germaniques, carrées et blafardes.)

DESPORTES LE NEVEU.

52. UNE CUISINE[3].

Il y a beaucoup de nature dans ce tableau, et M. Desportes court à grands pas sur les traces de son oncle, si célèbre dans ce genre. Ce morceau est d'un bon effet en général; peut-être que quelques objets de plus et plus susceptibles de lumière et de reflets, étant liés à la masse principale, auraient donné plus de grandeur et plus de piquant. M. Chardin vous en dirait plus que moi là-dessus.

(Cru, vigoureux et dur. Plus d'harmonie, plus d'accord. Le point est d'allier l'harmonie avec l'accord.)

1. Tableau de 2 pieds 5 pouces de large sur 2 pieds 2 pouces de haut.
2. Même dimension que le précédent.
3. Tableau de 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large.

DE MACHY.

53. UN TABLEAU D'ARCHITECTURE[1].
54. VUE DE LA DÉMOLITION DU CHATEAU DE CLAGNY[2].
55. QUATRE PETITS TABLEAUX DE RUINES[3].

Je ne m'arrêterai point, monsieur, à vous détailler le mérite de ces tableaux de M. de Machy, qui a du talent et qui le pourrait étendre. Ces petits morceaux ne nous offrent rien de neuf en ce genre, non plus que plusieurs autres tableaux en miniature qui représentent aussi des *Ruines*[4] (56); ces sortes de petits lavis sont agréables en ce qu'ils ne tiennent point de place ou très-peu, et que du moins on a des tableaux; c'est le goût du siècle : on possède sans posséder.

(Robert imite mieux la pierre, le marbre que Machy; Machy entend mieux la perspective, est plus riche. Figures collées.)

DROUAIS.

58. PORTRAIT DE Mme LA COMTESSE DE PROVENCE[5].

Il est d'une touche facile et ressemble bien.

(Bien de tête et de buste; mauvais bras; main dans la poche. Il y a bien de la craie dans tout cela.)

59. M. DE CLERMONT[6].

Droit, bien sur les pieds, très-détaché du fond, qui n'est pourtant pas noir; vigoureusement peint. Broderie lourde et mate parce qu'elle est monotone. Il fallait toucher ces bottines d'humeur, et ces chausses et ces vêtements. Avec tout cela, très à louer.

1. Tableau de 11 pouces de haut sur 1 pied 2 pouces de large, appartenant à M. Souchet, de Lyon.
2. Tableau ovale de 1 pied 6 pouces de haut sur 1 pied 2 pouces de large.
3. Tableaux de 7 pouces de haut sur 6 pouces et demi de large.
4. Tous ces petits morceaux portent le même numéro.
5. Tableau ovale de 2 pieds 2 pouces de haut sur 2 pieds 9 pouces de large.
6. Tableau de 7 pieds 2 pouces de haut sur 5 pieds 3 pouces de large; actuellement à Versailles, n° 3760.

60. PORTRAIT EN PIED DE Mme LA COMTESSE DU BARRY, REPRÉSENTANT UNE MUSE [1].

(Beau fond; vapeur de cassolette bien; figure bien assise; belles chairs, bien imitées; genou droit un peu long. Ligne au-dessous du cou qui sépare la tête du corps. Fleurs d'Italie. Trop fait. Il est incertain si quelques-uns de ces portraits-là sont plus vilains que les originaux.)

Parmi plusieurs autres *portraits* (61) du même auteur, il y en a d'une très-bonne pâte de couleur, et d'autres beaucoup plus légèrement traités. On est cependant fâché de voir que M. Drouais néglige trop souvent le relief et le sacrifie à la couleur aimable, et qu'il oublie ces belles transparences de Van Dyck qui donnent tant de vie à la chair; il peut ce qu'il voudra fortement, ces tableaux nous l'indiquent.

VOIRIOT.

62. PLUSIEURS PORTRAITS.

(Mauvais portraits, sans vigueur; ils pourraient ressembler, mais Voiriot peint mal et ne fait pas ressemblant; c'est pis qu'au pont Notre-Dame, car la ressemblance y est, au pont. Mauvais; chair de brique, surplis de faïence.)

FAVRAY.

63. AUDIENCE DONNÉE A M. LE CHEVALIER DE SAINT-PRIEST, AMBASSADEUR A LA PORTE, PAR LE GRAND SEIGNEUR [2].

Il y a de l'effet dans ce petit tableau, dont le principal mérite est l'exactitude; il avait d'ailleurs ses difficultés à surmonter. Au surplus, il a de la couleur.

(Mauvaise composition.)

1. Tableau de 6 pieds 5 pouces de haut sur 4 pieds 5 pouces de large.

2. Tableau de 4 pieds de large sur 3 pieds de haut. La description du cérémonial de cette audience remplit une page du livret.

CASANOVE.

64. PREMIER DES TROIS COMBATS DE FRIBOURG, DONNÉ LE 3 AOUT 1644, COMMANDÉ PAR M. LE DUC D'ENGHIEN, ET L'ARMÉE DES BAVAROIS AUX ORDRES DU GÉNÉRAL DE MERCY[1].

Voici, monsieur, un de ces tableaux capitaux qui, dans ce genre, décident ordinairement des talents de l'auteur. Je ne vous fais point l'histoire de ce morceau, puisque vous avez le livre du Salon entre les mains; je m'arrête à la partie du peintre. Ce sujet était d'autant plus difficile à traiter qu'il y a complication d'action. Il paraît qu'il était nécessaire que le compositeur exposât les débris de l'action précédente (de l'abatis des arbres); c'est d'abord une victoire de plus pour notre général, et qui démontre les obstacles qu'il lui a fallu surmonter pour être en état d'en vaincre de plus grands. L'action principale est le moment où le prince, ayant mis pied à terre, jette son bâton de commandement dans les retranchements de l'ennemi, environné de plusieurs généraux; moment terrible pour l'ennemi, moment de valeur insigne et de gloire pour notre général; c'est le panache d'Henri le Grand aux plaines d'Ivry. Il fallait d'ailleurs nous montrer les Bavarois victimes de ce coup de valeur, enfoncés, fuyants, éperdus, mais qui pouvaient être soutenus par l'armée en bataille que le général Mercy commandait au delà de la montagne. Quel sujet, monsieur, et quelle ordonnance difficile à diriger, surtout aux approches de la nuit, heure à laquelle les ombres, en s'allongeant, se multiplient sur tant d'objets! Ajoutez-y l'obscurité des bois, de la montagne; la poussière, la fumée qui s'élèvent, tout concourt à obscurcir encore le peu de jour qui reste au général ainsi qu'au peintre. Toutes ces difficultés n'ont point arrêté M. Casanove; il conserve l'unité de temps, de lieu et d'action pour l'œil du spectateur. En effet, la vue, qui se porte naturellement sur le premier plan d'un tableau, aperçoit ici les débris de l'action passée. En se portant plus haut, c'est le prince qui se présente où l'action

1. Tableau de 14 pieds de large sur 12 pieds de haut. — Il est aujourd'hui au musée du Louvre, n° 91 de l'École française.

commence, et le spectateur, en avançant, marche toujours avec elle et sur le même terrain jusqu'à l'armée ennemie. Cette disposition des plans est claire et se développe aisément. M. Casanove, à l'aide d'une fumée claire, détache habilement son général de l'obscurité du lieu sur lequel il se trouve interposé. Malgré les difficultés dans l'ordonnance de ce tableau, les différentes masses de groupes sont bien distribuées; l'effet s'y trouve sans nuire à la précision de l'action; car il était difficile de rendre tout visible sans avoir de lumière principale que celle des devants du tableau, laquelle, prise à l'heure de sept ou huit heures, pouvait jeter beaucoup d'obscurité; mais le peintre a su profiter de l'avantage que lui présentait la montagne. J'ignore, monsieur, le sentiment du public sur ce tableau, mais, quel qu'il soit, la magie que M. Casanove a employée me semble celle d'un habile homme qui mérite qu'on lui passe quelques incorrections dans le dessin, quelques négligences qui échappent toujours dans des morceaux d'un aussi grand détail. J'avoue qu'il pourrait être plus terminé, plus étudié sur ses devants. Le Bourguignon, Parrocel étaient vigoureux; mais le premier surtout était fini, et Van der Meulen semble exciter, par ses ouvrages, M. Casanove à donner plus de légèreté à ses arbres. Peut-être voudrais-je un peu plus de génie et de recherche dans la scène de l'abatis des arbres, un mouvement plus distinct dans l'attaque sur les Bavarois.

(On lui reproche de n'avoir pas donné à son héros le caractère impétueux et violent qui convient à un général qui jette son bâton de commandement au milieu des ennemis; de faire ridiculement politiquer des officiers derrière le prince dans un moment aussi chaud. Chevaux lourds et massifs; hommes, dos trop large. N'a ni la pureté, ni la netteté de Van der Meulen. Détails obscurs. Paysages crus ; n'ont pas la vivacité et le coloris des paysages de Loutherbourg; mais ceux de Loutherbourg ne sont-ils pas aussi outrés de couleur rouge et trop chauds?)

65. BATAILLE DE LENS PAR M. LE PRINCE DE CONDÉ CONTRE L'ARMÉE ESPAGNOLE, COMMANDÉE PAR L'ARCHIDUC LÉOPOLD, LE MATIN DU 20 AOUT 1648[1].

Dans ce second tableau, si l'auteur a eu un obstacle de moins contre lui, je veux dire l'heure du jour, la complication d'action ne s'y trouve pas moins que dans l'autre. L'infanterie ennemie, qui met bas les armes et qui demande la vie; la prise du général Beck, la cavalerie française poursuivant l'ennemi, et l'archiduc ramassant les débris de son armée fuyant; l'ordonnance de ce morceau est grande et belle, on voit et l'on aperçoit tout; l'action principale domine et marche bien; toutes les masses se développent aisément et les premiers plans commandent avec chaleur aux autres. La couleur en est bonne et tient beaucoup de Van der Meulen. En général ce morceau, qui demandait beaucoup de détails, paraît plus soigné que l'autre. La figure du prince est bien dessinée, noble et d'un bon effet; son cheval est fier et tient de la valeur de celui qu'il porte. Celui qui le suit ne lui cède en rien, surtout pour le dessin et la couleur; le Bourguignon ne l'eût pas désavoué. Les ciels de l'un et l'autre tableau sont d'une grande vérité et d'une bonne couleur. Au surplus, je répéterai ici ce que j'ai dit pour l'autre morceau à l'égard des devants du tableau, et j'ajouterai que ces deux grands ouvrages, quelque chose que la critique y puisse trouver, feront toujours un monument solide à la gloire de M. Casanove, dont je ne connais que le nom et les ouvrages.

(Les *batailles* de Loutherbourg approchent des siennes et ses paysages valent mieux. Voyez la *Bataille des cuirassiers*[2].

Grande exécution; très-beau faire à tout par la dégradation des lumières, les lointains, les détails. Ton de couleur de caramel, rouge vif qui blesse... Deux grandes omelettes au beurre noir.)

1. Tableaux de 14 pieds de large sur 12 pieds de haut. Donné comme le précédent au musée du Louvre par le roi Louis-Philippe. Ils provenaient d'une collection faite par le prince de Condé.

2. A l'article LOUTHERBOURG, ci-après, p. 497.

66. DEUX PAYSAGES SOUS LE MÊME NUMÉRO[1].

Il y a beaucoup de vigueur et de couleur dans ces deux tableaux, et les animaux y sont bien rendus. Je ne vous parle point du choix des sites : vous savez que l'auteur semble avoir adopté le goût du Berghem dans ce genre, si ce n'est qu'il est moins gai que ce Hollandais et qu'il affecte une répétition de tons roux et obscurs que Berghem n'avait pas et qui nuisent à la fraîcheur que demande le paysage. D'ailleurs la légèreté du feuillé n'est plus la même; ici les arbres sont presque toujours impénétrables à la lumière par leur extrême touffu.

(Lourds.)

ROLAND DE LA PORTE.

67. TABLEAU D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE[2].

Le beau désordre n'est pas ici un effet de l'art; chaque objet y est mis en sûreté, et il est à croire que ces instruments, s'ils sont à l'auteur, appartiennent à un maître très-rangé.

68. FIGURE DE BRONZE DE LA FLORE ANTIQUE[3].

Ce morceau a beaucoup d'art; il est d'une grande vérité et séduit au premier coup d'œil.

69. PLUSIEURS TABLEAUX DE FLEURS ET FRUITS.

Parmi ces objets, il y en a quelques-uns qui sont d'une touche facile et rendus avec toute la précision possible, ce qui ne suffit pas encore. La magie, la magie de l'air que les Hollandais rendent si bien et que Chardin nous a souvent fait observer dans ses ouvrages.

1. Chacun de 8 pieds de large sur 6 pieds de haut, y compris la bordure.
2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large.
3. Tableau de 2 pieds 3 pouces de haut sur 1 pied 10 pouces de large.

BELLENGÉ.

70. UNE CORBEILLE DE FLEURS[1]. — 71. UN VASE CONTENANT DES FLEURS[2].

Il y a certainement du mérite dans ces tableaux; mais je répète ce que j'ai dit ci-dessus : il règne un certain cru dans cette imitation de la nature qui rassasie l'œil, parce qu'il se croit toujours trop près de l'objet, ce qui vient de ce que le peintre nous le représente aussi vigoureux et aussi détaillé qu'il l'a observé lui-même, en étant placé de trop près.

LE PRINCE.

72. UN MÉDECIN[3].

Ce tableau démontre le génie gai et facile de M. Le Prince; en soutenant toujours le genre qu'il a adopté et qui lui fournit un costume favorable à la richesse et à la variété des étoffes, il réussit à faire un tableau très-agréable d'un sujet simple. Un médecin, debout près d'une fenêtre, tient une fiole et observe l'urine d'une jeune fille qui est dans un lit. La mère, assise près du lit, regarde le médecin avec inquiétude. La fille, peut-être plus inquiète, regarde aussi le médecin et ne laisse pas de glisser sa main vers la ruelle du lit, où est un galant sans doute qui la tient et la baise avec transport. Une chambrière est au pied du lit, qui, officieusement, tient les rideaux de ce côté fermés, a le doigt sur la bouche, et d'un rire malin semble dire que ni la mère ni le médecin ne sont point au fait de la maladie ni de sa cause, etc. Voilà en bref, monsieur, l'invention de ce tableau, qui, d'ailleurs, est d'une touche libre et agréable, d'un dessin correct. Le coloris est vrai. La figure du médecin est une des bonnes que M. Le Prince ait faites; la tête a beaucoup de caractère et la figure bien dessinée. Je désirerais, à la

1. Tableau de 3 pieds 9 pouces de large sur 2 pieds 8 pouces de haut.

2. Tableau de 3 pieds 3 pouces de large sur 2 pieds 11 pouces de haut.

3. Tableau du cabinet de M. le duc de Praslin, de 2 pieds 10 pouces de haut sur 2 pieds 2 pouces de large.

vérité, un peu plus d'expression dans les têtes de la mère et de la fille, surtout dans celle-ci. Du reste, c'est un tableau fort remarquable et qui fera toujours honneur à son auteur.

(Très-joli tableau. La fille couchée, pas assez vigoureuse; tout ce côté flou; il est de deux faires, ce qui présente deux imitations de nature et déplaît. Manque de finesse dans l'expression. Figures ressemblantes; même visage à des hommes, à des femmes, à des enfants, à la maîtresse, à la servante; mêmes traits, mêmes yeux.)

73. UN GÉOMÈTRE[1].

Cette demi-figure, dans le style de Rembrandt, est dessinée d'un bon goût et est d'un pinceau libre et d'une touche spirituelle, quoique finie; la couleur en est suave. Que vous dirai-je, monsieur? la tête est d'une grande beauté ainsi que sa barbe, mais Rembrandt est inébranlable à son poste.

74. L'INTÉRIEUR D'UN CABARET[2].

C'est une petite taverne fort agréable pour ce genre; on y reconnaît toujours la touche fine de M. Le Prince. Ce morceau est très-chaud de couleur. La jeune fille qu'un buveur veut attirer à lui est d'un bon goût ainsi que le buveur; ses camarades ne sont pas indignes du pinceau de Teniers.

(Il y a une teinte monotone un peu jaune. Je n'aime ni la suie ni la bile délayée.)

75. PLUSIEURS FEMMES AU BAIN[3].

Il y a certainement bien du piquant dans ce tableau, qui est d'un style aimable et galant; mais plus un homme a de la célébrité, plus il a de talent, et moins on est disposé à lui passer de certaines fautes que l'on voit ne pouvoir pas être émanées d'ignorance, mais bien plutôt de la négligence à consulter la nature. Quelques incorrections, trop visibles dans des figures

1. Tableau de 1 pied 3 pouces de haut sur 1 pied de large.
2. Tableau de 1 pied 7 pouces de haut sur 1 pied 3 pouces de large.
3. Tableau de 1 pied 3 pouces de haut sur 1 pied de large.

de ce morceau sont de ces taches qu'on est sincèrement fâché de trouver dans des ouvrages de M. Le Prince.

(Éventail; joli, précieux éventail de figure et de ton de couleur.)

76. LE PORTRAIT D'UN ENFANT[1]. — 77. PLUSIEURS BAMBOCHADES SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Parmi ces bambochades il y en a de très-ingénieuses et d'une touche fine et spirituelle.

78. PLUSIEURS ESTAMPES SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Gravées par son procédé, procédé qui fait honneur à son génie et à son zèle pour l'avancement des arts, qui en ont tant besoin.

GUÉRIN.

79. PLUSIEURS TABLEAUX SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Il y a sans doute beaucoup de mérite dans tous ces petits tableaux; mais je ne puis, monsieur, raisonner qu'en conséquence de mes lumières; ce qui fait que je ne vous en parlerai point, crainte de me tromper dans le jugement que j'en porterais.

ROBERT.

80. MONUMENTS ET ÉDIFICES DE ROME ANCIENNE ET MODERNE[2].

81. VUE DE LA FORÊT DE CAPRAROLE. LE PONT DE TIVOLI[3].

Par ces deux tableaux, M. Robert démontre visiblement combien il est plus difficile de peindre le paysage d'après nature que de peindre des pierres et des colonnes dans

1. Tableau de 2 pieds 10 pouces de haut sur 2 pieds 2 pouces de large.
2. Deux tableaux, chacun de 9 pieds 6 pouces de haut sur 4 pieds 6 pouces de large.
3. Deux tableaux, chacun de 5 pieds de haut sur 3 pieds de large.

son cabinet, d'après des dessins, et les colorier. Ils ne sont cependant pas sans mérite.

82. UNE FONTAINE ANTIQUE, AU MILIEU DES CAMPAGNES DE ROME [1].

Ce morceau confirme ce que je viens de dire ci-dessus. La partie la plus essentielle de ce tableau est l'architecture, et elle est bien rendue et d'un bon ton de couleur. Le paysage, qui n'y est qu'accessoire et lointain, est plus vrai et mieux traité.

83. INCENDIE DANS LES PRINCIPAUX ÉDIFICES DE ROME. RUINES D'ARCHITECTURE [2].

Le premier a beaucoup d'effet et est vigoureux de couleur; il est dommage qu'il ne soit pas traité plus en grand, l'illusion y ajouterait. Le second est d'un bon choix et la couleur vraie.

84. VUE DES JARDINS DU PRINCE BORGHÈSE A ROME [3].

Le point de vue est choisi avec discernement et produit un effet agréable. Les figures qui servent à l'égayer sont d'une touche légère et bien coloriées; mais *Watteau était peintre aussi*.

85. UNE VUE DES JARDINS BARBERINI.

MONTAGNES DE SORA ENTRE ROME ET NAPLES [4].

86. FONTAINE DES JARDINS PAMPHILE A FRASCASTI [5].

Je regrette, monsieur, que l'auteur ne se soit point attaché à terminer ces trois tableaux, dont il aurait pu faire des morceaux fort agréables. Quelle est donc cette manie de ne vouloir que croquer du paysage? de se faire un mérite d'expédier sans se soucier comment?

1. Tableau de 5 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds de large.

2. Deux tableaux ayant chacun 3 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut, et appartenant à Mme la marquise de Langeac.

3. Tableau de 1 pied 10 pouces de haut sur 1 pied 5 pouces de large.

4. Deux tableaux portant le même numéro et ayant chacun 2 pieds 6 pouces de large sur 1 pied 8 pouces de haut.

5. Tableau ovale de 1 pied 2 pouces de haut sur 10 pouces de large.

87. UNE PARTIE DES PORTIQUES DE L'ANCIEN PALAIS DU PAPE JULES A ROME[1].

C'est une fort jolie esquisse et dont M. Robert pouvait se faire un mérite réel, si, moins expéditif, moins *croquant,* il eût voulu traiter ce morceau plus en grand et le traiter sérieusement. Panini en eût fait un tableau admirable. Mais aujourd'hui il nous faut des petits tableaux; on ne les examine guère, mais on les compte, et l'artiste y gagne.

88. DEUX DESSINS FAITS D'APRÈS NATURE AU CHATEAU D'AMBOISE. — 89. PLUSIEURS AUTRES DESSINS COLORIÉS DE DIFFÉRENTES VUES ET MONUMENTS D'ITALIE.

Encore des idées multipliées et point de tableaux. Eh! mes amis, dirais-je à ces messieurs les croqueurs, gardez vos dessins et croquis, bistrés, coloriés, et tout comme il vous plaira, dans vos portefeuilles, et qu'ils ne paraissent à nos yeux qu'en tableaux bien rendus et bien finis. On court après les dessins de Raphaël, de Rubens, etc., parce qu'on n'a pas de leurs tableaux autant qu'on en désire, et que tout ce qui vient d'eux est marqué au coin de l'homme savant, du grand homme. Mais vos progénitures si promptement mises au jour décèlent la quantité de vos idées, il est vrai; sont-elles grandes et sublimes?...

(Un mot sur Robert. Si cet artiste continue à esquisser, il perdra l'habitude de finir; sa tête et sa main deviendront libertines. Il ébauche jeune, que fera-t-il donc lorsqu'il vieillira? Il veut gagner ses dix louis dans la matinée; il est fastueux, sa femme est une élégante, il faut faire vite; mais on perd son talent, et né, pour être grand, on reste médiocre. Finissez, monsieur Robert; prenez l'habitude de finir, monsieur Robert, et quand vous l'aurez prise, monsieur Robert, il ne vous en coûtera presque pas plus pour faire un tableau qu'une esquisse.)

1. Tableau ovale de 15 pouces de haut sur 11 pouces de large.

LOUTHERBOURG.

90. UNE MARINE AU SOLEIL COUCHANT[1].

Vous savez, monsieur, que tout ce qui sort de la palette de M. Loutherbourg porte l'empreinte de l'homme qui sait, qui a bien vu, et qui exécute librement; mais soyez juste et impartial; plus un artiste expédie promptement, moins il est sûr d'être toujours égal. Cette *Marine* est certainement un bon tableau, malgré que l'égalité de ton y domine trop : on serait tenté de croire qu'il a été couvert en entier d'un vernis jaune. La nature est variée.

91. LE REPAS D'ABRAHAM. — LA LUTTE DE JACOB[2].

Je suis fâché et très-marri pour M. Loutherbourg que son groupe de Jacob se trouve être éclairé à faux; l'habitude d'éclairer presque toujours les figures d'un même côté lui a fait oublier que son principe de lumière ici n'est point où il le suppose.

92. AGAR REGARDANT BOIRE SON FILS APRÈS LA DÉCOUVERTE DE LA SOURCE. — JACOB GARDANT LES TROUPEAUX[3].

Le premier est toujours du pinceau coulant de l'auteur, quoique d'une composition faible, et la tête d'Agar n'est pas d'un heureux choix ni d'un coloris agréable.

Le second, charmant pour la simplicité de la composition, est d'une vigueur surprenante; le coloris franc et d'un bon ton; la figure bien dessinée, et les animaux d'une vérité et d'une finesse de touche admirables. C'est un agréable morceau.

1. Tableau de 3 pieds 7 pouces de large sur 2 pieds 6 pouces de haut.

2. Ces deux tableaux, portant le même numéro, avaient chacun 2 pieds 6 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

3. Ces deux tableaux, portant le même numéro, avaient chacun 1 pied de large sur 8 pouces de haut.

93. L'ACTION DE GRACE DE NOÉ ET DE SA FAMILLE AU SORTIR DE L'ARCHE[1].

C'est un petit morceau composé de peu de choses; il a beaucoup d'effet, du caractère; mais j'avoue que j'ignore pourquoi M. Loutherbourg affecte dans les principales têtes de ce tableau un rouge qui ne tient en rien à la nature. Serait-ce pour les tirer davantage du ton général et pour les rendre plus piquantes ou plus vives? L'intention peut être bonne, mais ne suffit pas; nous ne sommes point prévenus et nous pouvons l'interpréter mal.

94. UN ORAGE SUR TERRE, ET LE RETOUR DES TROUPEAUX[2].

Voici, monsieur, un très-beau morceau; tout y est rendu avec soin : ciel, paysages, figures, animaux, terrains, tout fait son effet, tout est raisonné, dessiné, colorié, et les effets de la nature sont saisis admirablement; enfin, c'est un tableau de main de maître.

95. UN ORAGE SUR UN GRAND CHEMIN AVEC UN ARC-EN-CIEL[3].

Ce tableau n'est pas moins piquant que le précédent et d'une fonte aussi agréable.

96. L'AMANT CURIEUX[4].

Que vous dire, monsieur, de ce petit tableau? *Dormiebat Homerus.*

(Rouge. Séduit les yeux et sort de la nature.)

97. LE MOUTON CHÉRI[5].

Bien différent de son pendant ci-dessus.

1. Tableau de 1 pied 6 pouces de haut sur 1 pied 4 pouces de large.
2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.
3. Tableau de 14 pouces de large sur 11 pouces de haut.
4. Tableau de 1 pied de large sur 8 pouces de haut.
5. Même dimension que le précédent.

Ce morceau-ci est d'une finesse et d'une légèreté de dessin et de touche qui charment; le coloris en est piquant et agréable. C'est un joli tableau qui ne sert pas avantageusement *l'Amant curieux;* car celui-ci prouve qu'on ne peut être ni amant ni curieux de certains objets.

98. UN ORAGE. — UN VENT FRAIS[1].

Ce sont encore deux tableaux frappés au coin de M. Loutherbourg. Outre les ciels et l'eau, qui sont d'une vérité et d'une finesse de touche surprenantes, les figures y sont dessinées avec la plus grande légèreté et pleines d'esprit et de caractère; la couleur en est admirable. Ce sont deux beaux pendants.

(L'une est un camaïeu peint; l'autre est belle.)

99. UN BERGER QUI GARDE SON TROUPEAU[2].

Tableau qui soutient le mérite de son auteur. Il faudrait être peintre, monsieur, et bon peintre, pour entreprendre de vous décrire en détail tous les sujets de ces tableaux, et de m'arrêter à chaque partie qui mérite un examen : un volume n'y suffirait pas; mais je ne me suis engagé qu'à vous donner une idée légère du tout et d'y joindre mon sentiment, bon ou mauvais.

(Charmant.)

100. MARINE REPRÉSENTANT UN SOLEIL COUCHANT, AVEC UN EMBARQUEMENT POUR UN RÉGAL A BORD D'UN VAISSEAU DE GUERRE[3].

Quelle chaleur de ciel! quel air embrasé! On respire à peine à la vue de ce tableau; tout s'y ressent de la chaleur d'un grand jour d'été; je n'en excepte même pas les principales figures, qui, par malheur, portent encore sur leurs visages ce cruel rouge dont j'ai parlé ci-devant; quel dommage! car elles sont pleines de vie, d'esprit et bien dessinées. Le paysage y est

1. Ces deux tableaux, portant le même numéro, avaient chacun 2 pieds 6 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

2. Tableau de 14 pouces de large sur 11 pouces de haut.

3. Tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut.

d'un fini et d'un tou de vérité qui charment. Enfin, c'est un très-beau tableau où il y a peu à désirer.

101. LA PETITE LAITIÈRE. — LA MANGEUSE DE CERISES[1].

Tous deux très-piquants par la manière dont ils sont traités. Le premier enchante par sa composition simple, mais gaie, fine et spirituelle. Les figures sont admirablement bien dessinées et coloriées, et les animaux d'une vérité singulière. Le second n'a pas moins de mérite et est au moins aussi agréable pour la composition.

(Mêmes qualités, mêmes défauts; trop rouges, outrés de couleur. Défaut d'expression, ressemblant à toutes les autres figures du même peintre.)

102. UN PAYSAGE[2].

Fort bon.

103. UNE VUE DES ALPES AVEC ANIMAUX ET FIGURES[3].

C'est un des riches tableaux de ce maître, pour le coloris, le genre du feuillé et le fini. Le ciel en est beau et pur de touche.

104. UN SOLEIL COUCHANT SUR MER, AVEC EMBARQUEMENT D'ANIMAUX[4].

L'architecture de ce tableau est peinte par M. de Machy.

105. UNE TEMPÊTE A LA VUE D'UN PORT[5].

L'architecture peinte par M. de Machy.

(Tableau vigoureux. Voyez surtout le mouvement de ce groupe, à gauche, d'hommes et de femmes occupés à secourir une moribonde : comme il est chaud et vrai! Je l'aurais pris pour un Vernet, sans l'excès de vigueur et de chaleur.)

1. Ces deux tableaux, portant le même numéro, avaient chacun 1 pied 6 pouces de large sur 1 pied de haut.

2. Tableau de 11 pouces de haut sur 8 pouces de large.

3. Tableau de 1 pied 9 pouces de haut sur 1 pied 2 pouces de large.

4. Tableau de 2 pieds 4 pouces de large sur 1 pied 11 pouces de haut.

5. Tableau de 4 pieds de large sur 3 pieds de haut.

106. LE DINER INTERROMPU[1].

Chaud, mais rouge, mais monotone, mais papillotant, mais outré. Et puis ces pâtres et ces animaux jetés pêle-mêle font de la confusion ; ce n'est pas grouper, c'est brouiller.

107. LE PARTAGE DE LA PÊCHE[2].
108. VUE D'UN PORT DE MER[3].

Ces deux tableaux, qui font pendants, sont charmants; le coloris en est vrai et la légèreté admirable; ils sont séduisants pour l'effet.

109. UNE BATAILLE DE CUIRASSIERS CONTRE LES TURCS[4].

Il y a beaucoup de chaleur, monsieur, dans ce morceau, et la couleur en est belle et variée. Je ne puis cependant m'empêcher de supprimer les louanges à l'égard du dessin. M. Loutherbourg, qui dessine avec tant de légèreté des matelots, des pâtres, etc., et même toutes autres figures, se montre ici un peu lourd et court jusque dans ses chevaux. Ses cuirassiers, quoique chargés de vêtements et de cuirasses, paraissent des hommes de la plus petite taille, et d'une lourdeur singulière ; les chevaux tiennent de leurs cavaliers, et sont pour le moins soufflés du ventre et raccourcis de l'encolure. D'ailleurs M. Loutherbourg ne devrait pas ignorer que, quoique le galop du cheval soit faux par lui-même, lorsque le cavalier porte perpendiculairement sur un côté, le cheval remonte ce côté : or dans le combat de ce tableau, le cuirassier qui monte un cheval blanc se jette sur sa droite pour lâcher son coup de pistolet à l'ennemi; ce cheval devrait donc aussi remonter de la droite, mais il fait le contraire. J'avoue que cette observation ne peut faire de tort à un tableau qui est bon d'ailleurs; mais comme ce peintre est jaloux ou doit l'être de ne nous point présenter de tons faux ou de figures estropiées, il doit avoir la même délicatesse pour conserver l'élégance, les proportions, le

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.
2. Tableau de 14 pouces de large sur 11 pouces de haut.
3. Même grandeur que le précédent.
4. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

costume et la convenance. C'est ce qui sépare la grande pratique d'avec le jugement.

(Loutherbourg, homme étonnant, homme à tout. Qu'il a vu avec plaisir les deux grandes *Batailles* de Casanove!)

110. UN NAUFRAGE [1].

C'est un des tableaux de ce maître qui m'a fait le plus de plaisir par sa composition, son bon goût de dessin et sa couleur charmante. Sur le coin d'un rocher, et à peine échappée à la fureur des flots, une femme est sans connaissance; un de ses compagnons d'infortune est occupé à lui verser dans la bouche quelque liqueur pour la rappeler à la vie; un autre (son mari sans doute) la tient à bras-le-corps et dans l'attitude du désespoir; il semble la croire perdue pour lui; un troisième se cramponne à un morceau de roche pour échapper à la violence de la tempête. Ce sujet est pathétique et plein de naturel; il parle à l'âme. Le ciel et l'eau sont rendus avec une vérité qui fait illusion et qui attache en effrayant.

(Il y a un de ces tableaux de Loutherbourg où le ciel est si ardent, si chaud à l'horizon, que cela ressemble plutôt à un incendie qu'à un soleil couchant; on est tenté de crier à cette bergère assise : « Fuyez, si vous ne voulez être brûlée. »)

BRENET.

111. SAINT SÉBASTIEN [2].

Le peintre saisit le moment où une femme tire une des flèches du corps de saint Sébastien. La composition de ce tableau est une preuve ou plutôt une répétition de ce que nous voyons tous les jours parmi nos jeunes artistes : leur sujet est tracé sur la toile bien avant que de l'avoir pensé ou médité, et très-souvent même plusieurs figures que l'on a dessein ou que l'on croit pouvoir faire entrer dans le tableau sont composées d'avance, lorsqu'on n'a point encore pensé à l'ordonnance du tableau. Dans celui-ci le Saint est placé debout et se repose seulement sur une

1. Tableau de 1 pied 1 pouce de haut sur 1 pied de large.
2. Tableau de 5 pieds 5 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large.

jambe, ce qui indique qu'il est là depuis longtemps et qu'il commence à s'ennuyer de la cérémonie. Je ne pense pas cependant que ce soient des bourreaux qui l'aient placé devant cet arbre, car il semble n'y faire que le rôle d'un modèle que l'on a dessein d'observer à son aise, et des bourreaux n'auraient point eu d'égard à la pose; ils l'eussent garrotté, sans observer la *pondération* ni le *contraste*, au lieu que M. Brenet paraît l'avoir mis là pour son bien. La sainte femme qui est à genoux et qui veut lui tirer une des flèches dehors n'est guère au fait des pansements, et je doute qu'elle en vînt à bout tant qu'elle sera à genoux; du moins en suivant la direction de son bras, si elle parvient à l'arracher, il est à croire que ce ne sera pas pour le bien du Saint. Je suis fâché sincèrement de l'air gauche de cette jeune personne, qui a des grâces d'ailleurs et qui est dessinée d'assez bon goût; sa première vocation n'a sûrement pas été pour ce tableau, mais ainsi va le monde; il faut suivre sa destinée.

(Ton de couleur gris et blanc, sans expression. Cachez le Saint, et je vous défie de deviner l'action de cette femme. Et puis quelle vilaine vieille derrière elle! On prendrait ces deux créatures pour du mauvais train. C'est une ébauche pour la couleur.

112. JUPITER ET ANTIOPE[1].

Pourquoi ne pas consulter ses forces? Pourquoi, selon le précepte d'Horace, ne pas savoir *quid valeant humeri?* Mais vouloir s'attacher à traiter des sujets qui l'ont été cent et cent fois par nos plus grands maîtres et avec succès! N'y aurait-il plus de sujets à prendre dans l'histoire ou dans la nature? Ou bien l'amour-propre persuade-t-il que l'on réussira mieux que nos anciens? *Quid rides?*

(Quelle masse de chair! quel faire! quelle couleur, miséricorde!)

113. UN FAUNE JOUANT AVEC DES ENFANTS[2].

Il est certain, monsieur, que si les faunes, les sylvains, les égipans même ont existé, c'étaient des monstres, puisque, selon

1. Tableau ovale de 2 pieds de haut sur 1 pied 8 pouces de large.
2. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 8 pouces de large.

que les poëtes les dépeignent, ils n'avaient qu'une fausse configuration relativement à nous. Or, ce faune est bien dans l'espèce, à quelques égards; très-court, très-lourd et très-mal fait; mais il joint à ces avantages celui de s'être humanisé beaucoup plus que ses confrères. M. Brenet, qui veut sans doute que ses tableaux plaisent aux dames, leur a sauvé ce que la figure d'un faune a de moins agréable pour elles : je veux dire les cuisses velues et les jambes de chèvre, et même les cornes. Il lui a donné la peau d'un enfant vermillonné et qui le dispute de fraîcheur aux enfants qui jouent avec lui, lesquels ne sont pas des Quesnoy. Ce sujet, bon en lui-même, pouvait faire un agréable tableau s'il eût été traité, peint et fini, c'est-à-dire s'il eût eu de la composition, du dessin, du coloris vrai et de la touche (et une autre expression; il a l'air non d'un homme ivre, mais d'un personnage souffrant. Et puis cette petite échappée en carré de peau de tigre fait un mauvais effet. Ne souffrez pas qu'il se lève, car, je me trompe fort, ou il s'en manquerait d'un demi-pied que sa jambe droite ne touchât à terre, tant la jambe et la cuisse gauches sont longues).

114. VÉNUS[1].

C'est une figure de femme, je crois, qu'un fatal souvenir de la *Vénus* de M. Boucher a fait éclore; souvenir fatal en effet. L'écart qu'elle fait pour s'éloigner, ou plutôt pour éviter de ressembler à cette autre *Vénus*, lui contorsionne les membres et le visage au point qu'elle semble tourmentée des douleurs de la colique. Un enfant, très-raccourci, et placé à côté d'elle, mais qu'elle ne regarde pas, lui montre très-spirituellement qu'il tient une flèche et que cette flèche a une pointe : allégorie très-fine et très-neuve! Le coloris de ce tableau ne le cède en rien au dessin et à l'ordonnance.

(*Vénus* qui sanglote, fâchée d'être si mal peinte. Prodige d'ocre, creux qui font un vilain effet, cuisse droite incorrecte.)

115. DIANE[2].

C'est le pendant du précédent et de la même force de génie.

1. Tableau ovale de 1 pied 8 pouces de haut sur 1 pied 4 pouces de large.
2. Tableau ovale de 1 pied 8 pouces de haut sur 1 pied 4 pouces de large.

La chaste déesse, que le sommeil et la fatigue accablent, a choisi, pour mieux s'étendre et se délasser, l'attitude à peu près d'un homme étendu sur un gibet. Elle présente au spectateur son large sternum, construit aux dépens de ses chastes entrailles qui en demeurent très-aplaties; cette espèce de marasme influe jusque sur les cuisses et les jambes de la déesse, lesquelles, déjà très-carrées, ne promettent pas de prendre nourriture en restant dans une position si contrainte. Enfin, monsieur, c'est un modèle; on le sent, on le voit, mais un modèle que l'on n'a pas su poser et dont on n'a point vu le bon parti qui s'en pouvait tirer, faute de connaître la nature. Malgré toute la peine que M. Brenet a prise pour colorier cette figure, les beautés de la nature lui ont échappé; il a vu les bras d'un autre modèle plus grand et plus gros que celui-ci. Les jambes du modèle académique se sont présentées à sa mémoire, et il a oublié qu'il peignait Diane et la nature.

(Détestable, froid, monotone, sans effet, offusqué de vapeurs. Tableau mauvais sur le chevalet, effacé par le temps et pas assez effacé par le temps, chairs peintes avec du fromage mou, un bras de Diane mal dessiné, et puis, troupeau de gens ébahis qui ne disent rien; ni tête, ni bras, ni corps, ni ensemble.)

116. APOLLON AVEC LE GÉNIE DES ARTS[1].

Quel Génie, monsieur! et quel Apollon! Que celui-là ne nous inspire jamais, et ne montons jamais le cheval de celui-ci; l'un et l'autre ont trop mal servi M. Brenet, dans le temps même qu'il suait pour les célébrer.

(Génie, Apollon n'ont ni grâces ni figures.)

117. UNE TÊTE DANS LE COSTUME ASIATIQUE[2].

J'ignore le temps de ce costume, et je pense que l'auteur l'ignore aussi.

1. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 8 pouces de large.
2. Tableau ovale de 1 pied de haut sur 10 pouces de large.

HUET.

119. UN LOUP PERCÉ D'UNE LANCE[1].

(Nature outrée ; trop de fougue.)

120. UN REPOS DE CHASSE[2].

Ce sont plusieurs pièces de gibier groupées ensemble. Le poil et la plume y sont bien rendus. La composition d'ailleurs n'a rien de neuf ni de piquant.

(Bon tableau de gibier, assez vigoureux, vrai. Il tue tout ce qui est autour.)

121. LA FERMIÈRE[3]. — 122. DEUX PAYSAGES[4].

Ce n'est pas la partie principale de l'auteur.

123. UNE CARAVANE[5]. — 124. PLUSIEURS DESSINS, CARAVANES, PAYSAGES, ANIMAUX, DONT QUELQUES-UNS SONT PEINTS A L'HUILE SOUS LE MÊME NUMÉRO.

L'intention de M. Huet est sans doute de nous faire oublier la perte des Desportes, des Oudry ; mais ce n'est point sans des efforts extraordinaires de génie que l'on peut nous en consoler ; ils sont encore en possession du sceptre en ce genre. On se souviendra toujours qu'ils ont eu le talent supérieur de rendre, avec une vérité frappante, les formes, les couleurs et la vie même des animaux, indépendamment de l'art avec lequel ils nous les présentaient. M. Huet a beaucoup de talent et est laborieux ; ce n'est donc point l'envie de le dépriser qui me fait faire ces réflexions, mais j'aime à être juste. Je vous crois de mon sentiment, monsieur, ce ne sont point ces louanges outrées et multipliées dans des journaux et ailleurs qui encouragent les

1. Tableau de 6 pieds sur 4 pieds.
2. Tableau de 4 pieds sur 2 pieds, appartenant à M. de Fontaine.
3. Tableau de 3 pieds de large sur 1 pied 10 pouces de haut.
4. Tableaux portant le même numéro, de chacun 14 pouces de large sur 12 pouces de haut.
5. Esquisse de 3 pieds 6 pouces de large sur 2 pieds 6 pouces de haut.

artistes. Le connaisseur éclairé aperçoit aisément le piége ou l'ignorance; et l'artiste qui ne sera point en garde contre l'amour-propre fera la grenouille et crèvera tout en se croyant un phénix. Nous n'avons malheureusement que trop d'exemples récents de cette vérité. Parmi ces différents dessins de M. Huet il y a des études d'animaux qui sont assez bonnes; la nature y est copiée; j'y voudrais aussi la physionomie de l'animal, la vie, car, ainsi que parmi les peintres de portraits, il est assez ordinaire de voir les traits fidèlement copiés, la couleur bien vraie ; mais la physionomie ne s'y rencontre pas, et c'est là la vraie ressemblance. A l'égard des caravanes, qui est-ce qui n'en fait point et sans en avoir jamais vu?

PASQUIER.

125. ARMIDE ET RENAUD. — 126. ANGÉLIQUE ET MÉDOR.
127. PORTRAIT DU ROI, EN MINIATURE.

(Le roi n'est pas ressemblant).

128. PORTRAIT DE Mme LA DAUPHINE, EN ÉMAIL.

(Ressemblance sans âme.)

129. PORTRAIT DE M. DE VOLTAIRE,
PEINT A FERNEY EN 1771.

(Voltaire sans caractère.)

130. PORTRAIT DE M. COCHIN. — 131. PORTRAIT DE Mme TELLUSSON. — 132. Mme NERVO, DE LYON. — 133. Mme DUGAS DE BOIS-SAINT-JUST, DE LYON. — 134. M. ET Mme TERRASSE, DE LYON. — 135. PLUSIEURS AUTRES PORTRAITS EN ÉMAIL ET EN MINIATURE.

M. Pasquier a de la finesse et de la légèreté dans le pinceau, mais il a des voisins dans ces deux genres dont les ouvrages ne le servent point en frères.

(Ouvrages pointillés, pointillés, recherchés et froids.)

RESTOUT.

136. LA PRÉSENTATION AU TEMPLE AU MOMENT OU SIMÉON PRONONCE LE NUNC DIMITIS.

Le nom de Restout, monsieur, semble toujours annoncer de grandes machines; elles sont comme dévolues de droit à l'atelier de ce nom, et celle dont je vais vous rendre compte est de 25 pieds de large sur 13 pieds 6 pouces de haut. Quel vaste champ propre à exercer le génie d'un artiste! Héritier de deux grands noms (Jouvenet et Restout), il semble que leur génie aurait pu inspirer M. Restout dans l'ordonnance et l'exécution de ce grand tableau, dont le sujet a été tant de fois traité et par tant d'habiles maîtres; mais les grands exemples ne sont pas toujours des leçons suffisantes. Pour être poëte, il faut :

Que notre astre en naissant nous ait formé poëte :

ut pictura poesis.

La Vierge et Siméon occupent le milieu de cette composition; quelques figures accompagnent ce groupe, et quelques autres personnages semés çà et là, et dont on ne devine pas aisément les intentions, occupent le reste du tableau. Dans le haut, on voit un ciel ouvert, une Gloire, quelques petits anges et un groupe principal de trois grands anges qui apportent des fleurs.

Sur le second plan, à gauche, un homme porte le devant d'un brancard sur lequel sont des vases qui, selon l'apparence, viennent d'une sacristie hors du temple. Voilà, en bref, l'ordonnance; je reviens à la composition.

Siméon, qui est ici l'objet le plus apparent, est une grande figure entièrement penchée sur le côté gauche et qui plafonne pour observer peut-être mieux le dedans du ciel; la tête, qui est aussi de plafond, est basse et d'un mauvais goût de dessin. La draperie blanche, qui semble copiée d'après des linges mouillés ou de vieux marbres roux, est, malgré cela, raide et maigre, et sans mouvement ni intelligence du clair-obscur. La Vierge est de profil et à genoux devant Siméon; elle tient l'enfant sur ses bras; c'est tout au plus un souvenir des Vierges de Vouet et qui manque de caractère. Le groupe de figures qui

soutient celui-ci est sans effet comme sans intention. Sur le devant de ce groupe est un homme (qui peut être Joseph), dessiné, drapé, colorié pesamment; il porte une espèce de mue, mais à sa démarche rompue et à son air indifférent, on ne devine point à qui il destine sa volaille. Sur la droite de Siméon, sur le même plan, est une grande figure de femme (serait-ce sainte Anne?) aux longs bras et à la démarche raide, laquelle semble parler des mains; mais on ne voit pas à qui elle peut en vouloir. Cette figure, d'âge décrépit et d'une figure ignoble, a la tête couverte de haillons et drapée de même. Près d'elle et plus loin sont quelques autres figures de femmes placées indifféremment, et qui, par leur démarche raide, ressemblent très-bien à ces *quilles* de paysages ou à des ombres errantes aux champs Élyséens. Sur le premier plan, une femme et son enfant sont assis sur les degrés et ne s'inquiètent guère de ce qui se passe. Sur ce même plan, de l'autre côté, M. Restout a voulu former un groupe grand et vigoureux pour servir de repoussoir à son quatrième plan; il l'avait imaginé au moins de deux figures; mais pour éviter la confusion et les détails, il n'en a conservé qu'une et la moitié de l'autre; le reste a été renvoyé dans la bordure. L'arrivée des trois anges avec leur corbeille de fleurs n'est pas trop fêtée dans ce temple du Seigneur; personne n'aperçoit ces messagers célestes. Un d'entre eux a beau se réclamer du grand plafond de Lemoyne, les autres du grand-oncle de M. Restout, rien : on ne voit là que des incrédules. Le ciel et les nuages, qui ne se réclament de personne, attirent au moins les regards de Siméon, qui n'en avait pas encore vu de semblables, quoique vieillard très-expert. Je ne vous parlerai point de l'architecture; vous n'y reconnaîtriez pas la richesse de ce fameux temple. Quant à la couleur de ce tableau, c'est un ramassis bizarre de palette avec lequel on a cru pouvoir imiter la variété et l'harmonie des tons de Jouvenet; c'est un ton général de couleurs sales et fausses qui ne tendent à aucun effet. Nulles draperies jetées avec art et peintes de couleurs vraies et largement; nulle entente du clair-obscur, nulle harmonie de reflets...

O mânes des Rubens, des Boullongne, des Le Brun, des Jouvenet, etc., vos immortels ouvrages sont sous les yeux, mais de qui? des idoles des gentils : *Oculos habent et non videbunt.*

On ne peut pas, me dira M. Restout, être habile homme si promptement... Vous avez raison, mon ami, mais vous avez tort d'entreprendre au delà de vos forces. Trois ou quatre figures bien méditées, bien compassées, correctement dessinées, peintes d'une bonne pâte de couleur, avec chaleur, enthousiasme, harmonie, tout cela peut faire un très-bon tableau, et, en vous formant peu à peu à de plus grands ouvrages, vous ferait un honneur infini; au lieu qu'une grande machine mal rendue vous met à côté de Phaéton; car, de ce que votre grand-oncle aura excellé dans les grandes machines, il ne s'ensuit pas que son petit-neveu doive y exceller de même. Nous n'avons que trop de preuves de la fausseté de pareilles conséquences.

(Ses figures sont de toutes sortes de nations : il y en a d'arabes, de juives et de françaises. Les deux jeunes hommes de la gauche, à l'extrémité de la toile, sont deux élégants français; à l'extrémité de la toile, à gauche, c'est un Turc. Dans le ciel, c'est un grand ange bien allongé, bien sec; il jette des fleurs; allongez-lui les mamelles, mettez-lui une torche à la main et ce sera la Discorde. Sa composition est éparse, ses figures sont raides et isolées et minces comme du papier; *apparent raræ nantes in gurgite vasto*; sa couleur est faible; l'ensemble est monotone. L'enthousiasme de Siméon est sans noblesse, ou plutôt il n'y en a point; la tête est d'un homme qui prie; son corps plafonne et n'est pas en équilibre, il va tomber sur les degrés. L'architecture est vaporeuse. Derrière le Joseph, quelques pauvres qui ressemblent à des sacs à charbon. Monsieur Restout, est-ce que l'ombre noircit? Une blonde est blonde dans l'ombre, une femme blanche est blanche dans l'ombre. Mais comment faire? Comme Rubens. Cependant c'est une grande machine, et Restout est jeune. Cette fois-ci il a fait une tentative au-dessus de ses forces; une autre fois ses forces seront au niveau de sa tentative.)

137. LE SOMMEIL[1].

Figure d'étude, mais qui n'a pas été étudiée d'après un modèle posé naturellement.

(Dormeur ignoble, mine de supplicié; sans vigueur, sans

1. Tableau de 4 pieds de large sur 3 pieds de haut.

dessin; on ne sait ce que c'est. Oh! la vilaine tête! n'est-il pas vrai, monsieur Houdon? Je gage que vous chassez cela de l'Académie et du Salon à coups de pied.)

138. SAINT JÉROME[1].

J'ai peine à me persuader qu'il soit réellement de M. Restout, et si l'Académie l'avait reçu pour ce morceau, je dirais que le proverbe est bien juste : *Ce qui est au jugement des hommes est incertain.* Le tableau suivant ne me dément pas.

139. JUPITER CHEZ PHILÉMON ET BAUCIS[2].

Faible de couleur, sans harmonie, sans intérêt. Un Mercure ignoble, un Jupiter court du corps avec de mauvais bras d'enfant; trop sévère; Mercure croqué; mauvais fond.

140. PLUSIEURS DESSINS ET PORTRAITS DU MÊME, SOUS LE MÊME NUMÉRO.

MADEMOISELLE VALLAYER[3].

141. DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE MILITAIRE[4].

Quelle vérité, monsieur, et quelle vigueur dans ce tableau! Mlle Vallayer nous étonne autant qu'elle nous enchante. C'est la nature rendue ici avec une force de vérité inconcevable et en même temps une harmonie de couleur qui séduit. Tout y est bien vu, bien senti; chaque objet a la touche du caractère qui lui est propre; enfin nul de l'école française n'a atteint la force du coloris de Mlle Vallayer ni son fini sans être tâtonné. Elle conserve partout la fraîcheur des tons et la belle harmonie. Quel succès à cet âge! et pourquoi faut-il que ses grands talents soient autant de reproches que son âge et son sexe font à notre

1. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 6 pouces de large.
2. C'est ce tableau qui était le morceau de réception de Restout fils à l'Académie.
3. Mlle Anne Vallayer, plus tard Mme Coster, était née à Paris le 21 décembre 1744; reçue académicienne en 1770, sur la présentation de deux tableaux cités dans cet article (n° 149), elle mourut à Paris le 27 février 1818.
4. Tableau de 5 pieds sur 4 pieds.

faiblesse? Elle est d'ailleurs faite pour nous en inspirer une bien plus pardonnable.

(Surprenant.)

142. UNE JEUNE ARABE EN PIED[1].

Portrait d'autant mieux rendu qu'il était difficile d'en faire un bon tableau.

(Loué comme plein de vérité, de vie et de grâce.)

143. UNE JATTE[2].

Elle est accompagnée d'un morceau de pain qui est vrai et comme la nature, mais sans crudité, et vu comme il faut voir pour bien peindre.

144. DES FRUITS ET DES LÉGUMES[3].

C'est toujours la même vigueur de pinceau et la même fidélité à rendre la nature dans son caractère.

145. DIVERS MORCEAUX D'HISTOIRE NATURELLE[4].

Deux tableaux.

Je ne puis que répéter ce que j'ai dit plus haut; j'ajouterai que ces objets-ci, beaucoup plus variés dans leurs couleurs et leurs formes, tels que les madrépores, les coraux, les mines et minéraux, etc., étant pour la plupart des corps polis, augmentent la difficulté d'en former des gròupes favorables au bon effet. Rien n'a arrêté Mlle Vallayer; chaque objet y est lui-même rendu, fini et contribuant à l'effet des autres. Ce sont des chefs-d'œuvre en ce genre.

(Magie d'imitation.)

146. UN BAS-RELIEF IMITÉ : JEUX D'ENFANTS[5].

Il fait illusion.

1. Tableau de 5 pieds sur 3 pieds 6 pouces.
2. Tableau de 2 pieds 6 pouces sur 2 pieds.
3. Tableau de 2 pieds 9 pouces sur 2 pieds 2 pouces.
4. Ces deux tableaux, portant le même numéro, avaient chacun 4 pieds sur 3pieds.
5. Tableau de 2 pieds 2 pouces sur 1 pie 6 pouces.

147. UN PANIER DE PRUNES[1].

Il le dispute à la nature.

148. UN LAPIN[2].

Également vrai.

149. ATTRIBUTS DE LA PEINTURE, LA SCULPTURE ET L'ARCHITECTURE. — INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

Ces deux morceaux sont ceux qu'elle a donnés pour sa réception à l'Académie.

Il est certain, monsieur, que si tous les récipiendaires se présentaient comme Mlle Vallayer et s'y soutenaient avec autant d'égalité, le Salon serait autrement meublé.

(Excellents, vigoureux, harmonieux; ce n'est pas Chardin, pourtant; mais au-dessous de ce maître cela est fort au-dessus d'une femme. Mais si Mlle Vallayer en sait jusque-là toute seule, pourquoi est-elle si mesquine ailleurs? Un jour cela se découvrira.

Celui du toisé moins harmonieux; le toisé est trop clair.)

Mme ROSLIN[3].

150. M. PIGALLE, ADJOINT A RECTEUR, DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE, EN HABIT DE CHEVALIER DE L'ORDRE DE SAINT-MICHEL.

C'est un bon portrait, bien ressemblant et qui fait honneur à Mme Roslin; la couleur en est belle et vigoureuse. Et d'ailleurs, indépendamment de la bonté du tableau, quand il n'aurait que l'avantage de nous conserver les traits de M. Pigalle, ce morceau devrait toujours être cher aux amateurs ainsi

1. Tableau de 1 pied 4 pouces sur 1 pied 1 pouce.

2. Tableau de 1 pied 8 pouces sur 1 pied 4 pouces.

3. Marie-Suzanne Giroust, femme Roslin, élève de son mari, née à Paris le 9 mai 1734, morte dans la même ville le 31 avril 1772, l'année qui suivit sa réception à l'Académie comme peintre en pastel.

qu'aux artistes. Mme Roslin a donné ce tableau pour sa réception à l'Académie.

151. PLUSIEURS AUTRES PORTRAITS.

Ils sont d'une touche fine et d'un pinceau digne de son habile maître.

(Notre ami l'abbé Lemonnier; c'est sa physionomie, sa simplicité, sa rusticité, sa vivacité, et même le reste de son apoplexie à la bouche. Très-vigoureux. Courage, madame Roslin! ce n'est pas encore La Tour; il est aussi grand coloriste et il est plus harmonieux.)

BEAUFORT

152. BRUTUS LUCRÉTIUS, PÈRE DE LUCRÈCE, ET COLLATINUS, SON MARI, JURENT SUR LE POIGNARD DONT ELLE S'EST TUÉE DE VENGER SA MORT ET DE CHASSER LES TARQUINS DE ROME[1].

Voici encore un tableau de réception, monsieur, et qui porte un sujet grand et fier; il faut croire que M. Beaufort l'a bien traité, puisque ses juges l'ont reçu pour tel, ou bien donc il faudrait penser qu'il en est de l'usage de ce corps comme de celui de quelques couvents de religieux qui ne reçoivent que des sujets très-jeunes, dans l'espérance qu'ils se formeront et deviendront de grands hommes. La possession me paraîtrait plus assurée en les prenant tout formés; plus d'un exemple justifie mon opinion.

Ce tableau, monsieur, peut passer pour un de ceux que les jeunes élèves font pour le prix tous les ans. La composition en est faible et d'un homme qui n'a pu transporter son imagination à Collatie, y voir Lucrèce poignardée, et, Romain pour ce moment, s'échauffer le génie de fureur contre les Tarquins, jurer leur ruine et de venger la mort de Lucrèce. Bien saisi de cet enthousiasme, M. Beaufort eût fait un tableau composé, plein de génie, de chaleur et de vérité. Mais ici je ne vois que des figures raides et forcées d'un compositeur qui se bat les flancs pour se mettre en colère. C'est un Collatinus (car ce doit être lui) à qui il semble que l'on ait serré le cou pour lui faire

1. Tableau de 5 pieds 2 pouces de large sur 4 pieds de haut.

monter le sang au visage : visage d'un style commun et sans vérité dans le caractère. Son attitude est raide dans tous ses membres et fait une mauvaise pose académique; son bras droit mal dessiné d'après nature; enfin tous les membres tendus sans effet. Brutus, à qui il s'adresse (je pense du moins que c'est lui qu'on a voulu faire), est ici un vrai don Quichotte à qui il ne manque que l'armet de Mambrin. Le peintre, qui n'a pu dans le moment se faire lui-même ni Romain ni Brutus, n'a point senti ce que c'est que d'être Brutus et de voir un Tarquin sur le trône. Celui-ci est une longue figure, raide dans son mouvement, et dont le visage, dessiné mesquinement, est celui d'un malade qui, rassasié de séné, en a de l'humeur; son bras, raide et tendu, est d'un mauvais choix, mal dessiné, ainsi que la main. D'ailleurs, si M. Beaufort eût raisonné, il se serait aperçu que les Romains n'étant point au Châtelet de Paris assignés pour y lever la main en témoignage, leur usage en fait de serment est tout différent. Mutius Scévola ne mit point les doigts dans le feu, mais le poing, pour exprimer la force de son serment. Ici, Brutus et son voisin Lucrétius ont grand soin de faire la belle main et de bien étendre les doigts. Le Brutus, avec l'air plus grave et plus recueilli, étend la main avec réflexion et dignité ; c'est le don Quichotte qui reçoit Sancho chevalier et lui impose les mains. A l'égard de Lucrétius, je ne vous en dis rien de plus, ainsi que d'une espèce de centurion qui se trouve derrière Brutus, peut-être pour accoter sa grande figure ou pour l'espionner. Quant à Lucrèce, qui est étendue sur son lit assez nonchalamment et comme si elle venait de subir une descente des experts, ce n'est point une figure de main de maître; la nature n'y est ni consultée ni imitée. Pour le coloris de ce tableau, c'est encore un problème pour l'auteur. Il aurait pu se dispenser aussi d'enrichir ce morceau d'une petite burette de vermeil et de flacons posés sur une console au devant de son tableau : outre que cet accessoire n'est pas du style romain, le tout est petit et pauvre, de même que la mauvaise draperie au bas. Enfin, monsieur, c'est un tableau broché.

Est-il possible (je le répéterai sans cesse) qu'avec tant de moyens de s'instruire et à la vue de tant de chefs-d'œuvre réunis dans cette capitale, on conserve la tête froide? Il me semble qu'un seul tableau de Rubens devrait donner la fièvre

d'enthousiasme à un artiste et le porter au delà même de sa sphère : mais non ; *il faut du ciel l'influence secrète*, dit Boileau.

(O la vilaine Lucrèce! meilleure à tuer qu'à violer. Ce n'est pas dessus, c'est dessous le poignard qu'ils jurent. Beau Brutus; bras de Lucrétius estropié.)

153. ESQUISSE D'UNE COUPOLE, DONT LE SUJET EST L'ASSOMPTION DE LA SAINTE VIERGE[1].

Je suis dispensé de vous en parler.

DE WAILLY[2].

154. MODÈLE D'UN ESCALIER QUI DOIT ÊTRE EXÉCUTÉ A MONT-MUSART.

Quoique nous ne soyons pas accoutumés à voir au Salon des ouvrages d'*architectes* non *peintres*, comme ceux-ci se trouvent placés et inscrits dans le livret, je dois vous en parler. Ce modèle, fort proprement rendu, a, dit-on, un mérite de plus dans sa composition, celui d'être romain.

(Pauvre chose. Figures athéniennes... à un escalier de la Comédie française.)

DESSINS.

155. VUE DE MONT-MUSART, DU CÔTÉ DE LA VILLE. — 156. PLAFOND DE L'ÉGLISE DE JÉSUS, A ROME. — 157. FONTAINE DE LA PLACE NAVONE. — CHAIRE DE SAINT-PIERRE.—TOMBEAU DE LA COMTESSE MATHILDE[3]. 158. — INTÉRIEUR DE LA ROTONDE. — INTÉRIEUR DE SAINT-PIERRE DE ROME[4]. — 159. LES THERMES DE DIOCLÉTIEN AVEC DES NOTES QUI INDIQUENT L'USAGE DE CES ANCIENS ÉDIFICES.

C'est sans doute très-bien fait à M. de Wailly de nous

1. Tableau de 5 pieds sur 4 pieds.

2. Charles de Wailly, frère du grammairien, né à Paris le 9 novembre 1729, mort dans la même ville le 2 novembre 1798. Il était membre de l'Académie d'architecture depuis 1767. Il fut membre de l'Académie de peinture à l'occasion de cette exposition de 1771.

3. Trois dessins portant le même numéro.

4. Deux dessins portant le même numéro.

redonner les dessins de ces beaux morceaux que nous connaissons déjà beaucoup et dont la plupart ont paru sous tant de formes différentes. En cela, il a ménagé les frais de son génie.

160. DEUX COLONNES TORSES.

C'est nous dispenser d'ouvrir Vitruve ou Vignole.

161. SIX PETITES VUES DE ROME.

Place du Peuple; Place Colonne; Place de Saint-Pierre; Place Navone; Place de la Rotonde; Place de Sainte-Marie-Majeure que nous avons déjà, gravées.

162. LE DÉLUGE ET LE TEMPLE DE SALOMON.

Ce déluge, lavé au bistre, est un bien petit réchauffé de celui du Poussin pour l'idée. A l'égard du dessin, en est-ce un? Du moins il n'est pas fait en peintre.

Pour le temple de Salomon, c'est un dessin d'architecte, c'est-à-dire fait au compas et à la règle; très-sec, et qui ressemble plutôt à une copie d'après quelque modèle de bois ou de plâtre imité servilement, qu'à un dessin fait par un peintre architecte.

164. — DÉCORATIONS DE THÉATRE. ARC DE TRIOMPHE. — UNE FONTAINE SUR DES ROCHERS. — 165. PALAIS CÉLESTE : LE PANDÉMONIUM.

Tous dessins fort jolis dans le portefeuille d'un amateur de ces sortes de croquis. Le Salon demande autre chose.

166. L'INTÉRIEUR D'UN ESCALIER[1].

Le dessin en est assez proprement fait. Je ne doute point qu'il ne pût être bâti solidement; pour agréablement, je n'en décide point.

1. L'un des morceaux de réception de l'auteur à l'Académie.

PARROCEL.

167. ASSOMPTION DE LA SAINTE VIERGE[1].

La Vierge est placée au plus haut du tableau, une jambe en l'air et dans un écart, ou plutôt une attitude si fatigante pour elle, qu'un petit ange est obligé de lui supporter un bras, faible secours pour cette attitude pénible. Du reste, elle n'est point importunée de chérubins, d'archanges, de séraphins et de toute la troupe céleste; seulement un grand séraphin est sur un nuage au bas du tableau, et dans l'attitude d'une sainte Thérèse qui reçoit avec résignation la flèche de l'ange dans son chaste cœur. La couleur du tableau est d'ailleurs celle ordinaire à l'auteur.

DESHAYS.

168. PORTRAIT DE MONSEIGNEUR L'ÉVÊQUE DE POITIERS. — 169. PORTRAIT DE MADAME DE LA POPELINIÈRE. — 170. PLUSIEURS AUTRES PORTRAITS.

Il est sans doute difficile à M. Deshays de se soutenir contre plusieurs ouvrages de ses confrères, et qui lui font d'admirables leçons dont il faut espérer qu'il profitera.

MONNET.

171. FEU MONSEIGNEUR LE DAUPHIN ET FEU MADAME LA DAUPHINE OCCUPÉS DE L'ÉDUCATION DES TROIS PRINCES LEURS ENFANTS, ET PARTAGEANT LES SOINS DE MONSIEUR LE DUC DE LA VAUGUYON ET DE MONSEIGNEUR L'ANCIEN ÉVÊQUE DE LIMOGES, LEURS GOUVERNEUR ET PRÉCEPTEUR, PRÉSENTS A CETTE INSTRUCTION[2].

(Toutes figures sur le même plan, toutes figures bêtes; on ne sait ce que c'est. D'une médiocrité faite pour la cour; ô comme cela aura été bien payé!... Sans âme, sans chaleur;

1. Ce tableau est destiné pour l'Abbaye des bénédictins, à Tonnerre.
2. Appartenant à M. le duc de La Vauguyon.

expression froide et dure; ennuyeux comme une assemblée du monde; la chose la plus difficile à peindre par la monotonie qui y règne; sublime ou plat. Il n'y a là ni père, ni mère, ni enfants; ce sont des indifférents en rond. Buste du roi sur un poêle de faïence. Couleur grise du fond.)

172. L'AMOUR[1].

Deux tableaux de forme ovale représentant l'*Amour*; dans l'un, il lance ses traits; dans l'autre, il caresse une colombe. — Je n'ai point aperçu ces deux tableaux.

173. UN ENFANT EN PIERROT[2]. — 174. UN PLAFOND, ESQUISSE REPRÉSENTANT L'AURORE QUI CHASSE LA NUIT. — 175. PLUSIEURS DESSINS, SUJETS TIRÉS DE TÉLÉMAQUE ET AUTRES, SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Que vous en dire?

JOLLAIN.

176. L'ENTRÉE DE JÉSUS-CHRIST DANS JÉRUSALEM[3].

La plume me tombe des mains, monsieur, quand je pense que je me suis engagé à vous décrire jusqu'à ce tableau-ci. J'espère que du moins vous me saurez gré de ma complaisance sur cet article.

Je ne puis vous faire comprendre l'ordonnance de ce tableau, parce qu'il paraît que l'auteur a placé ses figures selon qu'il les a trouvées dans son portefeuille et à mesure qu'elles se sont présentées, si l'on peut supposer qu'il ait fait des études. Le Christ est placé sur l'ânesse, au milieu du tableau; les bras étendus, je ne sais pourquoi. Saint Pierre, je crois, est à sa droite et en avant, dans l'attitude d'ordonner la marche. Plusieurs autres figures ou apôtres sont aux environs, çà et là. Sur le devant, à gauche, plusieurs femmes apportent leurs vêtements pour les étendre où le Christ ne passera vraisemblable-

1. Deux tableaux de chacun 2 pieds de haut sur 1 pied 6 pouces de large.
2. Tableau rond de 8 pouces de diamètre.
3. Tableau de 12 pieds 9 pouces de large sur 6 pieds 3 pouces de haut.

ment point; une d'entre elles y étend sa jupe de noces, faite d'une étoffe de Lyon ou de Gênes. A droite et sur ce même plan est un groupe de deux ou trois figures, dont la plus apparente ou choquante est un gros personnage à face ronde et joufflue qui est, je crois, un docteur de la loi; car M. Jollain l'a muni d'un papier en main que ce gros garçon apporte en ce lieu tout exprès, crainte d'équivoque sur son état; malgré cette précaution de l'auteur, il est permis cependant d'en douter, à son habillement d'Arménien et à sa coiffure de fantaisie. Mais M. Jollain n'était point versé parmi les Juifs; il n'est permis qu'aux Rubens, aux Jordaens, etc., de s'amuser à ces vétilles de costume; d'ailleurs les modes changent, dit-on.

Enfin, monsieur, c'est assez exiger de ma complaisance et je ne puis passer outre. Le dessin, le coloris, bref, tous les ressorts de la peinture sont ici de la même force que la composition. J'ai cru d'abord ce tableau être encore un morceau de réception comme les précédents; mais le livret m'apprend que cette bonne fortune échappe à l'Académie et qu'il est destiné à la Chartreuse de Paris.

(Peint précisément comme un grand éventail, même mérite de tout point. Tableau à colporter par les villages et les carrefours des villes dans une boîte. Mais c'est une femme, sur la gauche, qui présente vers le Christ un grand enfant, et qui n'y met non plus d'effort que si elle portait une plume ou présentait une palme. Cette femme est à faire rire. Toutes les figures sont sur un même plan. Et puis le mesquin de tout cela! le froid! le pauvre! le petit! la couleur! Coloris : un grand morceau de marbre moucheté de couleurs. De l'exagération poétique, oh! il n'y en a point; en quatre coups de pinceau on en ferait une parade.)

177. JUPITER SOUS LA FORME DE DIANE SÉDUIT CALISTO[1].

Cette Calisto ne m'eût point séduit, car j'aime le dessin et la bonne couleur; et si j'eusse été Calisto, Jupiter, sous cette forme, ne m'aurait point occasionné de faiblesse.

(Diane mal dessinée, sein tombant sous le coude jusqu'à la ceinture.)

1. Tableau de 2 pieds de large sur 1 pied 8 pouces de haut.

178. LE SOMMEIL DANGEREUX[1].

Je ne sais pourquoi il pourrait l'être.

(Dormez, dormez, maussade créature. Je vous jure qu'on ne vous fera rien, avec vos jambes grêles et votre visage long d'une aune.)

179. Mlle *** EN DRYADE[2].

Elle peut rester seule aux bois.

OLIVIER.

181. LA MORT DE CLÉOPATRE[3].

(Mauvais. Cléopâtre mal dessinée; Auguste, expression de soldat.)

TABLEAUX.

182. Deux tableaux représentant des *Conversations espagnoles*[4]. 183. Trois tableaux de même genre que les précédents[5]. 184. *Un Espagnol tenant la guitare et écoutant une femme qui lui parle*[6]. 185. Un sujet tiré de la comédie des *Jardiniers*, acte II, scène 2e, où l'amant de Colette paraît sous l'habit de dragon. 186. Deux tableaux : l'un, un *Homme avec une bouteille et un verre*; l'autre, un *Homme qui joue de la flûte dans une compagnie de femmes*[7]. 187. *Un portrait.*

Je me crois dispensé, monsieur, de m'étendre sur chaque tableau de M. Olivier; la plupart sont des conversations espagnoles dans le goût de Watteau et non dans sa manière. Je pense que l'auteur est encore incertain de celle qu'il devrait prendre ; la meilleure serait de n'en avoir point, mais d'étudier beaucoup les grands maîtres.

(Figures aimables, à ce qu'il dit, et bien groupées.)

1. Tableau de 1 pied 3 pouces de large sur 1 pied de haut.
2. Tableau de 1 pied de haut sur 10 pouces de large.
3. Tableau de 5 pieds de large sur 4 pieds de haut.
4. De 15 pouces de haut sur 12 pouces de large.
5. De même grandeur que les précédents.
6. Tableau de 9 pouces de haut sur 7 pouces de large.
7. Chacun de 9 pouces de haut sur 7 pouces de large.

RENOU.

188. SAINTE ANGÈLE PRÉSENTANT A SAINTE URSULE LES RELIGIEUSES URSULINES QU'ELLE A RASSEMBLÉES SOUS SON NOM ET SOUMISES A LA RÈGLE DE SAINT AUGUSTIN[1].

189. — PLUSIEURS TABLEAUX SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Je ne les ai point vus.

CARESME.

Je prends la même liberté pour cet article. M. Caresme, qui plie son génie à plus d'un genre, nous offre ici un grand nombre de petits tableaux; un volume ne suffirait pas pour vous détailler les sujets plus ou moins ingénieusement imaginés des uns et pour interpréter les autres. Il est abondant en idées heureuses comme il est grand dans le dessin et le coloris. Au surplus, je suis persuadé qu'en expédiant facilement tous ces petits tableaux, il se met par là en exercice et qu'il pelote, comme on dit, en attendant partie; c'est-à-dire que cet exercice de pur badinage ne le disposera que mieux à nous donner un beau tableau de réception. Je ne doute point que l'Académie n'en accepte l'augure.

190. UNE VUE DE JARDIN, ET SUR LE DEVANT UN ESPAGNOL REPOUSSÉ PAR UNE JEUNE DEMOISELLE A QUI IL PRÉSENTE UN BOUQUET[2].

(Ce petit bouquet de roses, joli.)

TABLEAUX.

Deux tableaux de paysages et animaux, dont l'un (191) représente le *Matin*, désigné par une femme qui va au marché, et l'autre, le *Soir*, désigné par une femme qui revient

1. Tableau cintré d'environ 10 pieds de haut sur 6 pieds de large, destiné à décorer le monastère des Ursulines de Lyon.

2. Tableau de 1 pied 9 pouces de large sur 1 pied 6 pouces de haut.

chez elle avec son mari[1]. 192. *Une Femme sur un lit repoussant l'Amour qui lui demande pardon*[2]. 193. Deux petits tableaux représentant des *Buveurs flamands*. 194 Deux paysages : l'un, une *Voyageuse qui demande son chemin*, l'heure du jour est le matin ; l'autre, une *Femme occupée à traire une chèvre*, l'heure du jour est le soir[3]. 195. Un tableau représentant des *Maquereaux*[4].

(Qu'est-ce que ce petit plat de maquereaux? il faut le voir.)

196. PLUSIEURS PORTRAITS SOUS LE MÊME NUMÉRO.
197. UNE TÊTE AU PASTEL[5].

Caresme affecte le coloris de Loutherbourg. Mauvais fond, mauvais arbres, mauvais animaux, peu vrais. Femmes à larges figures et déplaisantes.

BOUNIEU.

198. LA PEINTURE, LA SCULPTURE ET LA GRAVURE[6].
199. LA POÉSIE, LA MUSIQUE ET L'ARCHITECTURE[7].

Chaque peintre a assez ordinairement sa manie, ou, comme l'on dit honnêtement, sa manière, et M. Bounieu semble avoir pris la sienne de Santerre ; mais celui-ci, qui n'est point aisé à deviner dans la magie de sa couleur, n'a malheureusement fait de M. Bounieu qu'un copiste qui peint et tâtonne et repeint encore. De là cette dureté et ce noir qui règnent dans ces deux tableaux, tandis que Santerre excellait pour cette rareté de ton, cette belle harmonie et ces transparences heureuses de couleurs qui font le séduisant de la peinture. Ici, point de fonte agréable, tout tranche du grand clair au noir ; point de cette magie de la peinture (le clair-obscur). Je ne parle point de

1. Ces deux tableaux ont chacun 1 pied 8 pouces de large sur 1 pied 5 pouces de haut.
2. Tableau de 1 pied 8 pouces de large sur 1 pied 2 pouces de haut.
3. Ces deux tableaux ont chacun 1 pied 4 pouces de large sur 1 pied 1 pouce de haut.
4. Tableau de 1 pied 4 pouces de large sur 1 pied 1 pouce de haut.
5. Tableau de 14 pouces de haut sur 12 pouces de large.
6. Tableau de 4 pieds de haut sur 5 pieds 4 pouces de large.
7. Même dimension que le précédent.

la composition, l'auteur ne s'en pique pas, non plus que de la grande correction de dessin et des contours gracieux.

(Dessus de porte barbouillés.)

200. JUPITER ET IO[1].

Ce tableau a un peu moins de noir, mais la composition n'y gagne rien.

(Au feu! sans harmonie.)

201. NEPTUNE ET AMPHITRITE[2].

O Amphitrite! si vous eussiez été semblable à ce portrait, le dieu de la mer vous eût-il, par excès d'amour, envoyé prendre par des dauphins jusqu'au pied du mont Atlas? Non, certes, et nos goujons mêmes auraient refusé l'ambassade.

(Neptune à tête de Faune. Amphitrite enfumée, à bras plats, à chairs molles, comme si elles avaient été macérées dans l'eau de mer. Enfant qui présente je ne sais quoi. Composition insignifiante.)

202. PLUTON ET PROSERPINE[3].

Ce tableau est encore dans la même couleur que les précédents. Le Pluton est un homme vigoureux, ou plutôt il montre bien qu'il a la force d'un dieu, en tenant d'un seul bras la fille de Cérès qui se tourmente le plus qu'elle peut pour lui échapper; mais elle a tort; il est envers elle comme la plupart de nos jeunes gens du bel air, qui tiennent plusieurs maîtresses et ne s'occupent sérieusement que de leurs chevaux.

203. UNE DAME FAISANT FAIRE SON PORTRAIT[4].

Ce sujet, déjà traité de bien des façons, est neuf ici par deux raisons : 1° c'est le peintre qui est le principal objet, car la dame est vue à peine de profil; 2° M. Bounieu n'y a point voulu suivre le costume français, ou plutôt la politesse fran-

1. Tableau de 5 pieds 4 pouces de large sur 4 pieds de haut.
2. Tableau de 4 pieds de haut sur 5 pieds 4 pouces de large.
3. Tableau de 4 pieds de haut sur 5 pieds 4 pouces de large.
4. Tableau de 1 pied 5 pouces sur 1 pied 2 pouces.

çaise. Ce peintre, en effet, travaille couvert devant la dame qu'il peint. Peut-être est-ce une licence pittoresque.

(Quatre figures raides; rien de fini. Le chevalet cache au peintre la femme à peindre qu'il ne peut voir, à moins que sa toile ne soit transparente.)

204. UNE LAITIÈRE. — UNE RAVAUDEUSE[1].

M. Bounieu a des confrères qui s'acquittent trop bien de ce genre pour prétendre y exceller.

205. VUE DU MONT VALÉRIEN, PRISE DE NEUILLY[2]. — 206. VUE DU COLOMBIER DE SAINT-FAL, EN CHAMPAGNE[3]. — 207. VUE DE CHAILLOT, PRISE DE LA PLACE DE LOUIS XV[4].

Ce n'est pas encore le genre de l'auteur, et ce serait le chicaner que de lui demander d'être passable dans ce genre.

(Affectation de l'antique dans ses bas-reliefs; figures isolées. Il faut en ce genre être sublime ou plat. Bounieu est-il sublime? Non.)

DUPLESSIS.

208. LE PORTRAIT DE M. LE MARQUIS DE L'HOPITAL.

C'est un bon portrait en lui-même, il est d'un ton de couleur vrai et d'une bonne touche; la ressemblance s'y trouve fidèle, et c'est la partie la plus nécessaire. Par un peu plus de commerce avec Van Dyck, M. Duplessis ferait un grand peintre dans ce genre.

(Ressemblance, expression, caractère, vérité, sans regarder les passants.)

210. LE PORTRAIT DE M. CAFFIERI.

La tête en est bonne et ressemblante; mais l'auteur en pou-

1. Ces deux tableaux, qui portent le même numéro, ont chacun 11 pouces sur 14 pouces.
2. Tableau de 1 pied 10 pouces sur 2 pieds 2 pouces.
3. Tableau de 15 pouces sur 12 pouces.
4. Même dimension que le précédent.

vait tirer meilleur parti ; plus de vigueur, plus d'effet et plus d'harmonie, en la piquant davantage de lumière principale.

212. PLUSIEURS PORTRAITS.

Il y a de très-bons portraits parmi ceux-ci et qui doivent être frappants de ressemblance ; ceux que je connais m'ont paru tels. Quand on se présente avec les talents de M. Duplessis, l'acquisition n'est du moins pas incertaine pour l'Académie.

HALL.

213. PLUSIEURS PORTRAITS ET OUVRAGES EN MINIATURE.

M. Hall est sans contredit un redoutable voisin au Salon pour ceux qui peignent en miniature ; ses portraits doivent être pour eux des arguments *ad hominem*. Il dessine bien sans charger ; sa couleur est pure et vraie ; sa touche est légère, moelleuse, sans être trop fine ; il n'est jamais sec, ni cru, ni *égratigné* dans ses contours. Point de ces tons d'éventail : il est harmonieux partout et conserve sa force avec un art intelligent. Il ne se contente point de ces petits lavis pointillés par-dessus et que l'on nomme gratuitement miniatures ; il peint, et ses ouvrages sont réellement de la miniature dans la vérité du mot. Enfin, monsieur, je le regarde comme un Van Dyck dans son genre, à quelque peu de chose près qu'il lui est facile d'acquérir, et que l'âge et la nature qu'il consulte toujours lui donneront sans peine.

LA GRENÉE LE JEUNE[1].

214. SAINT PAUL PRÊCHANT DANS L'ARÉOPAGE[2].

Nous ne voyons, monsieur, que trop de Phaétons en peinture et qui ne prévoient aucunement le danger attaché à leurs vastes entreprises. Si M. La Grenée eût eu la force de prendre

1. Jean-Jacques La Grenée, dit le jeune, né en 1740, élève de son frère, fut académicien en 1775, professeur en 1781, attaché à la manufacture de Sèvres et mourut en 1821.

2. Tableau de 14 pieds de haut sur 10 pieds de large.

son vol jusqu'à Athènes, que son génie s'y fût échauffé de celui des Grecs, alors, bien pénétré de son sujet, il eût pu le rendre avec force et netteté, car, comme nous dit Horace,

> Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

L'ordonnance de ce tableau est au contraire gigantesque, sans effet réel. La composition s'y embarrasse, comme exprès, tandis qu'elle pouvait se développer tout clairement.

Le côté gauche du tableau, au second plan, représente une extrémité du lieu où siégeaient les aréopagites; on en voit effectivement deux, quoiqu'un plus grand nombre y eût fait un bon effet. Ces deux sénateurs ne sont ni d'un bon goût de dessin, ni d'une couleur vraie. Saint Paul, vu de côté, se trouve en face d'eux, mais dans l'attitude d'un homme qui marche à grands pas pour passer un gué, car il tient une très-ample partie de ses vêtements retroussés autour de lui, ce qui ajoute encore à sa taille courte et lourde. Dans l'impossibilité où il se voit apparemment de se faire entendre par des gens placés si haut, quoiqu'il se trouve au-dessous, il tient la face très-élevée ainsi que le bras droit, et l'index de la main crochu, de manière qu'il ressemble plutôt à un moine qui court après des papillons qu'à l'apôtre des Gentils, animé de l'esprit divin, qui reproche aux Athéniens leur idolâtrie. Derrière saint Paul on voit quelques figures que l'on dit être de clair-obscur, et qui n'ont pas l'air de se douter du sujet qui les amène dans cette petite assemblée, à juger de leur caractère et de leur attitude. Sur le premier plan vous vous attendez de trouver du moins des auditeurs, des Juifs, des étrangers curieux, des femmes, des Thessaloniciens, des Béroéens, etc. Tous ces gens-ci, monsieur, sont des canailles qui n'auraient pu que jeter de la confusion dans la grande machine de M. La Grenée le jeune. J'avoue que cette canaille y aurait pu jeter aussi de la variété, du mouvement, des caractères, de la couleur, etc.; mais c'était multiplier les embarras : il eût fallu méditer, raisonner, étudier, dessiner, colorier, etc. M. La Grenée s'en tire bien plus facilement avec deux ou trois figures ou demi-figures de dos, et qui composent une bonne grosse masse. Il vous repousse, repousse tout le reste de l'aréopage à vingt pas plus loin : il n'y a pas

jusqu'à saint Paul qui ne soit ébranlé de la secousse; les repousseurs seuls restent tranquilles. Je ne le serais point si je me trouvais placé sous ce terrible amas d'étoffes que je vois suspendues au-dessus des sénateurs et qui semblent menacer leurs têtes par leur extrême pesanteur. En réfléchissant sur ce danger, je trouve que M. La Grenée a sagement fait de n'avoir point admis dans son aréopage toute cette canaille dont j'ai parlé plus haut. On dit que les coupoles ne sont point sans danger; ici il deviendrait plus certain encore, si l'on jette les yeux sur la voûte de cet édifice, laquelle, malgré sa prétendue perspective, ne semble point atteindre les aplombs des colonnes qui la soutiennent; tous ses gros enjolivements de symétrie ne la sauveraient pas de sa ruine; ni son Hercule Farnèse, ni ses autres belles statues ne pourraient empêcher une multitude de ces circoncis, aréopagites, chrétiens, etc., d'être écrasés dessous comme des raisins au pressoir, et ce serait grand dommage. Je regretterais surtout ce bâtiment tout neuf et entretenu si proprement que je ne sache point en avoir vu d'aussi élégant, si ce n'est dans quelques ouvrages des Lemoyne, des Rubens, Jouvenet, Cazes et quelques autres peintres modernes, qui le disputeraient presque à M. La Grenée le jeune.

(Saint Paul est un paysan ignoble, gros et court; ainsi de toutes les autres figures. Tableau de martyr; rien qui désigne le sujet. Où est l'aréopage? non peint; grisâtre. Énorme paquet de draperie mal plissée qu'on nous donne pour un rideau relevé au-dessus de la tête des aréopagites. Hercule dans un entre-colonnement, Hercule de porcelaine. Mauvais tableau, sans expression, sans ombre de génie; quelques grosses têtes de Juifs plutôt que de philosophes et qu'on voit partout.)

215. LA PRÉSENTATION AU TEMPLE [1].

Il me faudrait plus de talent que je n'en ai pour vous rendre fidèlement l'ordonnance de ce tableau. C'est un mystère pour moi; il passe de beaucoup mes lumières.

Qu'il vous suffise donc de savoir que vers le milieu du tableau, derrière une colonne qui dépend d'un vestibule très-bas et mal éclairé, le grand prêtre se trouve placé sur une

1. De 11 pieds de large sur 6 pieds de haut. Destiné pour les Chartreux.

espèce de chaise longue, les jambes presque croisées et à peu près comme les Asiatiques sur le *tandour* lorsqu'ils fument ou prennent le *cahué* (ou café). La Vierge, à genoux devant lui, présente l'enfant qu'elle tient entre ses bras et que sa propre splendeur efface au point de ne l'apercevoir qu'à peine. En deçà de la Vierge est un panier sur lequel deux pigeons, non sans tache, s'ébattent. A gauche, derrière une colonne de ce vestibule, est une figure curieuse qui veut bien voir sans être aperçue. Le reste est un composé de quelques personnages placés sans ambition de préséance ni de l'effet total de ce morceau, qui d'ailleurs est, pour la composition, le dessin, le coloris et les autres parties de la peinture, à peu près de la même force que l'autre.

(La Vierge va au temple pour se purifier avec l'enfant et son mari. Siméon prend l'enfant, le reconnaît pour le *Shiloh* attendu. Anne accourt et se met à prophétiser. Assistants, père et mère ébahis. Siméon n'était point prêtre. Oh! pour le coup, il faut avouer que les peintres ont bien barbouillé ce sujet!

Arrivée de Siméon et d'Anne, faits purement accidentels, antérieurs à la purification. Les prêtres ne portaient l'habit sacerdotal qu'en exercice. Toute cette aventure est plus domestique que religieuse. Le respect de la Vierge pour Siméon est absurde; c'est un quidam. Anne est une femme ordinaire.)

216. UN JEUNE HOMME FAISANT UNE LIBATION A BACCHUS[1]. — UN SATYRE JOUANT AVEC UN ENFANT[2].

Deux académies.

Le jeune homme est au moins d'après un vieux modèle. Le satyre montre un dos qui n'a pas coutume de prendre le grand air.

(Mauvaises académies. Détails sur les côtés et sur la poitrine faux ou vrais, il n'importe, ils tuent la masse; fausse science. Cuisse gauche déboitée.

Il manque une fesse au jeune homme qui fait la libation à Bacchus.

1. Tableau de 3 pieds sur 4 pieds.
2. Deux tableaux de 4 pieds 7 pouces de large sur 2 pieds 6 pouces de haut.

Vilaine attitude du satyre, croupion pointu; deux vents contraires, cheveux du satyre poussés d'un côté, ceux de l'enfant de l'autre. L'enfant a l'air de l'ombre d'un enfant.)

217. UNE ESQUISSE REPRÉSENTANT L'HIVER[1]. — 218. PLUSIEURS DESSINS SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Tous ces morceaux ne sont plus que des badinages du pinceau de l'auteur, qui se délasse en se jouant.

COURTOIS[2].

219. TÊTES EN ÉMAIL ET EN MINIATURE, D'APRÈS PLUSIEURS MAITRES. — 220. PLUSIEURS PORTRAITS D'APRÈS NATURE.

On s'en aperçoit aisément dans ceux-ci par le dessin, la touche et la couleur. Les autres se ressentent du moins un peu des maîtres qui leur ont servi de modèle.

MARTIN.

221. UNE DESCENTE DE CROIX.

Avec plus d'étude, moins de manière, plus de réflexion sur les ouvrages du Titien, de Véronèse, du Carrache, M. Martin aurait pu faire un très-bon ouvrage de ce tableau. Par ce moyen il aurait évité cette étendue de longs bras; ces tours et ces draperies maniérés; il n'aurait point souffert que l'une des trois femmes se tînt au pied de la croix dans l'attitude d'une femme qui harangue les passants plutôt que de s'occuper à déplorer la perte qu'elle a faite. Enfin, à l'aide des lumières que lui auraient fournies ces grands hommes, il aurait certainement fait un tableau bien différent à plus d'un égard. Je prophétiserais presque qu'il prendra ce parti.

(Empalé patient dans son supplice; corps du Christ un peu étroit. Il y a du pinceau.)

1. Cette esquisse devait être exécutée en grand pour la galerie d'Apollon au Louvre. Le tableau fut exposé en 1775. Voir ce Salon, t. XII.

2. Nicolas-André Courtois, peintre émailleur, né à Paris en 1734, agréé à l'Académie en 1770, a exposé jusqu'en 1777.

222. UN SOLDAT RENVERSÉ, FIGURE ACADÉMIQUE[1].

(Autre mauvaise académie de bois, raide comme un mannequin. Il y a un bouclier en haut et un casque en bas, au côté opposé. Étude d'un peintre de bataille qui nous menace de quelque grande bêtise.)

223. DEMI-FIGURES D'ÉVÊQUES.

Deux tableaux de grandeur naturelle. (Rien. Mitre monotone, comme les enfants s'en font avec du parchemin; crosse monotone; mauvais caractère de tête. Cela est un évêque? C'est donc le fougueux Ambroise, le scélérat Cyrille ou quelque autre brigand!)

AUBRY[2].

224. PORTRAIT DE M. LE MARQUIS DE LA BILLARDERIE. — 225. PORTRAIT DE M. LE COMTE D'ANGEVILLER. — 226. PORTRAIT DE M. JEAURAT, PEINTRE DU ROI. — 227. PLUSIEURS PORTRAITS, MÊME NUMÉRO.

M. Aubry marche à grands pas dans sa carrière; ses portraits sont des garants des succès qu'il peut se promettre de jour en jour. M. Jeaurat est vivant; et beaucoup d'autres ne lui cèdent point en force, en couleur et en ressemblance. C'est un agréé qui vaut plus d'un agréant.

(*Jeaurat*, excellent tableau.)

SCULPTURE.

Je n'ai fait, monsieur, que vous croquer une idée des morceaux de peinture exposés au Salon. Il est vrai qu'il en manque beaucoup encore; je veux parler de ceux qui se sont dispensés

1. Tableau de 5 pieds 6 pouces de large sur 4 pieds de haut.

2. Étienne Aubry, né à Versailles en 1745, membre de l'Académie en 1774, mort à Rome en 1781.

d'y exposer leurs ouvrages, tels que MM. Briard, Greuze, Taraval, etc.; mais sans entrer dans les raisons qu'ils peuvent donner de leur dispense, je crois que vous n'y perdez pas. Je ne doute point cependant que plusieurs de nos journaux ne regrettent *amèrement* de se voir *privés* des chefs-d'œuvre inimitables dont ces *grands hommes* nous auraient *galantisés;* car c'est le ton et le style louangeur qui règne aujourd'hui dans ces fastes admirables de nos grands succès. Quoi qu'il en soit, je reprends mes petites observations sur la sculpture et la gravure.

(La sculpture se soutient et la gravure tombe.)

LE MOYNE.

228. Mme LA COMTESSE D'EGMONT[1].

Buste en marbre; c'est un portrait d'une élégance charmante; la ressemblance y est exacte et sans flatterie; M. Le Moyne y a rendu les grâces de Mme d'Egmont dans le vrai, et c'est la plus belle cause de son succès; la légèreté et le moelleux de son ciseau ont fait le reste.

(Ma foi, il est médiocre; peu d'expression, cou sec, massif par bas.)

Au sujet de ce morceau, je ne puis cependant m'empêcher de remarquer l'abus que certains artistes commettent en voulant enchérir sur l'élégance de la nature. Dans cette vue, ils affectent d'outrer les contours coulants qui partent du cou pour se réunir à l'emmanchement des épaules; l'angle qu'ils forment devient alors si serré, que les épaules, se trouvant forcées d'être placées à trois pouces au-dessous du niveau des clavicules, il en résulte que le sein de la femme (qui naturellement suit le mouvement interne de l'épaule) est obligé de la suivre par cet abus et de se placer sur les dernières côtes vraies pour conserver toujours sa distance proportionnelle. De là cet air d'affaissement que la gorge prend dans ces sortes de portraits, qui sacrifient tout à l'élégance du cou et des épaules; et les femmes y perdent cependant beaucoup, puisque c'est négliger ou plutôt dépriser les objets précieux de nos hommages les plus ardents ou de notre reconnaissance la plus juste.

1. Il était au dernier Salon (D.)

229. UNE JEUNE FILLE REPRÉSENTANT LA CRAINTE[1].

Cette figure est d'une grande légèreté d'ébauchoir; la pose en est aisée et simple; mais je trouve qu'elle exprime plutôt l'admiration ou la surprise que la crainte. D'ailleurs la colombe qu'elle tient n'est point l'emblème de la crainte; le lièvre est le véritable.

(Peur de rien, peur avec mine riante; absurde.)

230. QUELQUES TÊTES SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Elles se ressentent de la touche et du savoir du grand maître.

VASSÉ.

231. UN DESSIN REPRÉSENTANT LE MAUSOLÉE DU ROI STANISLAS, TEL QU'IL S'EXÉCUTE AUJOURD'HUI EN MARBRE DANS L'ATELIER DE CET ARTISTE, POUR ÊTRE PLACÉ A NANCY DANS L'ÉGLISE DE BON-SECOURS, EN FACE DE CELUI DE LA REINE DE POLOGNE.

La composition m'en paraît sage, nette et propre à rendre clairement la pensée de l'auteur.

(Composition maigre. Trois figures formant un triangle de mauvais effet.)

232. UNE STATUE DE SEPT PIEDS DE PROPORTION.

C'est une femme couchée sur les socles du tombeau et désolée de la perte de ce bon prince[2]. Bonne statue.

233. UN MODÈLE EN PETIT D'UN MONUMENT RELATIF AU CŒUR DE LA FEUE REINE, QUI DOIT ÊTRE PLACÉ A NANCY, DANS L'ÉGLISE DE BON-SECOURS[3].

Très-bien.

1. Modèle en terre cuite.
2. Cette statue fait partie du dessin représentant le mausolée du roi Stanislas.
3. Cet ouvrage s'exécute en marbre.

234. UNE TÊTE DE MINERVE.

Étude faite pour une statue de marbre de six pieds. Elle est d'un bon goût de caractère et d'un dessin fier et grand.

235. PETIT TOMBEAU.

L'on voit une femme pleurant, appuyée sur un cube servant de base à une urne supposée renfermer les cendres de feu M. de Brou, garde des sceaux. Son médaillon est au bas du monument[1]. Cette figure est d'un grand goût de dessin. La tête est pleine d'un caractère vrai et elle est d'une expression singulière. On s'afflige avec elle en l'admirant.

(Tête de magistrat affublée d'une énorme perruque et coiffée par-dessus d'un voile de crêpe; ton ridicule à la tête, à faire rire devant un tombeau.)

236. UN BUSTE DE Mme LA MARQUISE DE***, EN MARBRE.

Les linges en sont trop lourds, et la tête est de manière.

PAJOU.

240. VÉNUS, OU LA BEAUTÉ QUI ENCHAINE L'AMOUR. — VÉNUS RECEVANT DE L'AMOUR LE PRIX DE LA BEAUTÉ. — HÉBÉ DÉESSE DE LA JEUNESSE[2].

L'idée de Vénus qui enchaîne l'Amour est une idée ingénieuse et fine; car il paraît, par le groupe, que si elle l'enchaîne, ce n'est point qu'il veuille s'échapper, mais seulement pour prévenir le désir qui pourrait lui en venir, puisqu'il ne semble pas faire d'effort pour s'opposer à son esclavage. Vénus qui reçoit de l'Amour le prix de la beauté offre une pose agréable, quoique l'idée n'en soit pas neuve; et la jeune Hébé démontre bien, par sa pose légère, qu'elle est toujours prête à servir le maître des dieux.

(Esquisses jolies.)

1. Cet ouvrage exécuté en marbre se voyait dans l'atelier de M. Vassé.

2. Parmi ces trois esquisses qui portaient le même numéro, la dernière, ou *Hébé déesse de la jeunesse*, devait être exécutée en marbre de grandeur naturelle, pour Mme la comtesse du Barry.

241. DEUX TÊTES DE FEMMES.

Deux bonnes Études en terre cuite. Pas trop finies.

242. UNE TÊTE DE SATYRE.

Elle est forte de caractère et d'une touche libre.

243. UN DESSIN, ESQUISSE LAVÉE A L'ENCRE DE CHINE: CAMILLUS ASSIÉGEANT LA VILLE DE VEIES EN TOSCANE, ETC.

Il y a beaucoup d'invention dans ce dessin, et l'idée en est grande et bien riche.

244. UN DESSIN, ESQUISSE A L'ENCRE DE CHINE.

C'est un projet de pendule.

CAFFIERI.

245. QUINAULT. — 246. LULLI. — 247. RAMEAU.

Ces trois bustes, destinés pour le foyer de l'Opéra, ont une vérité admirable et sont d'un ciseau savant; ils rendront M. Caffieri participant de leur immortalité.

(Ces trois têtes sont fort bien.)

248. UNE TÊTE DE JEUNE FILLE, EN MARBRE.

C'est une belle tête et rendue avec toutes les grâces du bel âge.

249. UNE NAÏADE REPRÉSENTANT L'EAU[1].

Elle est debout et un peu penchée vers son urne. D'ailleurs, admirablement bien dessinée : les contours en sont coulants, les formes belles et soutenues; le solide de la chair s'y fait sentir sans dureté; bref, c'est une figure qui m'a fait beaucoup de plaisir. Peut-être est-elle un peu longue; il est vrai que c'est un

1. Figure en terre cuite, qui devait être exécutée en pierre, de la proportion de 6 pieds, pour décorer une des façades de l'Hôtel royal des monnaies, du côté de la rue Guénégaud. — Elle est encore en place aujourd'hui.

défaut de mode qui règne ici depuis plus de vingt ans. La plupart de nos artistes ont oublié que les plus belles figures de femmes antiques, les Grecques surtout, ont de l'élégance; mais ce n'est jamais aux dépens des proportions que la nature semble avoir assignées à ce sexe, fait pour plaire aux yeux comme au cœur. Je puis ajouter que la manie de l'élégance ne s'en est pas tenue à cet abus de l'élongation de la taille; elle a voulu, comme je l'ai dit plus haut, s'étendre sur le cou, que l'on fait en conséquence fort long, ce qui empêche la tête de former avec lui des emmanchements agréables : l'un ne paraît plus fait pour l'autre.

(Naïade qui ne dit rien.)

251. OMNIA VINCIT AMOR[1].

Malgré que le livret du Salon nous expose nettement les idées que l'on doit prendre sur le dieu Pan, que l'on connaît déjà, je doute qu'au premier coup d'œil on devine aisément l'emblème enveloppé dans ce sujet. Je n'y vois que l'Amour qui pose sa main sur la tête de ce dieu des forêts, et celui-ci qui le tient embrassé d'une main. Je ne vois point par cette action que l'Amour triomphe de tout; un sujet n'est pas clair, s'il faut de la peine pour le trouver :

> Ce que l'on conçoit bien s'exprime clairement.

Le groupe est d'ailleurs, comme la plupart des ouvrages de M. Caffieri, d'un ébauchoir facile et savant.

(Mauvaise allégorie, mauvais Amour.)

DHUEZ.

252. LE MODÈLE D'UN FRONTON : LA FRANCE, SOUS LA FIGURE DE MINERVE, PREND SOUS SA PROTECTION LES JEUNES ÉLÈVES DE L'ÉCOLE MILITAIRE. D'UN COTÉ EST LA NOBLESSE QUI LES LUI PRÉSENTE; ET DE L'AUTRE LA BONTÉ, CARACTÉRISÉE PAR LE PÉLICAN.

Ce sujet est grand sans doute et intéresse véritablement. M. Dhuez est bien entré dans son sujet en donnant à Minerve

1. Groupe en terre cuite.

un bouclier qu'elle étend sur les jeunes élèves et dont elle les couvre ; par cette action, l'idée s'explique bien ; elle est juste. La *Noblesse,* qui est à sa gauche, et désignée par la lance qu'elle tient et les couronnes, etc., pourrait avoir plus d'action dans son attitude et prendre plus d'intérêt à l'action principale; car ce n'est point une figure simplement accessoire comme la *Bonté*, elle est fondée en droit; son action doit être ferme et noble; elle doit sembler porter la parole pour ses enfants et dire en leur place : *Nos pères n'ont donné que la moitié de leur sang pour la patrie, nous sommes l'autre moitié de ce sang, nous vous l'offrons encore.*

Il me semble que ces enfants, si chers à la patrie, eussent été mieux et plus convenablement nus et le casque en tête, que vêtus de cette espèce de chemise; ce qui n'est pas d'un style élevé, comme le sujet le demande.

Je ne sais si la *Bonté* serait le véritable accessoire dans ce sujet et si l'on n'eût pas trouvé mieux.

Quant à l'exécution, les figures sont d'un bon goût de dessin, les têtes en sont agréables et d'un bon choix.

(Bien dessiné.)

253. UN MODÈLE OÙ EST UN CADRAN ACCOMPAGNÉ DE DEUX FIGURES, L'ÉTUDE ET LA VIGILANCE.

Deux bonnes figures. Le coq devrait être ajouté à la lampe pour que l'emblème fût plus net.

254. VÉNUS DEMANDE DES ARMES POUR SON FILS ÉNÉE.

Je me doute bien, monsieur, que dans l'exécution en marbre, cette figure sera encore bien plus soignée et recherchée d'après la nature, comme dans la partie de la hanche droite que l'on appelle *membraneuse*, et de quelques autres qui demandent plus de rondeur, mais que le plâtre n'a peut-être pas pu rendre. La figure est d'ailleurs agréable et légère.

(Vénus louée.)

255. PORTRAIT DE M. DE LA CONDAMINE.

Il est très-ressemblant et d'un style hardi et facile.

MOUCHY.

256. UN MODÈLE DES ARMES DU ROI, POUR UN FRONTON DE L'ÉCOLE MILITAIRE.

257. DEUX FIGURES EN PLATRE POUR LE MÊME HÔTEL : L'UNE, L'AMOUR DE LA PATRIE; L'AUTRE, LA NOBLESSE.

Je n'ai vu que cette dernière, qui me paraît bien rendue, si ce n'est que je voudrais plus de caractère dans la tête.

DUMONT.

260. DIANE, CONDUITE PAR L'AMOUR, CONTEMPLE LE BERGER ENDYMION PENDANT SON SOMMEIL[1].

L'attitude d'Endymion est simple et naturelle, bien dessinée; mais je la voudrais moins du style d'un modèle ordinaire. Quelle apparence que, pour une première passion, la chaste déesse se fût éprise pour un homme aussi formé que celui-ci? Elle ignorait certainement que les beaux hommes eussent été faits comme des modèles académiques; ce fut la fraîcheur de la jeunesse qui la séduisit. La figure de cette déesse me paraît au surplus trop de petite manière; la tête est d'un style commun ainsi que les draperies, et la main droite d'un mauvais choix, etc.

BERRUER.

261. LA FIDÉLITÉ[2].

C'est une très-belle figure, monsieur, que cette Fidélité; elle est dessinée d'un bon goût, a beaucoup d'élégance, et les formes en sont séduisantes. La figure pose noblement et est souple et aisée dans ses mouvements.

262. SAINTE HÉLÈNE[3].

C'est encore une très-bonne figure, bien composée, drapée

1. Groupe de 2 pieds 6 pouces de haut.

2. Modèle en plâtre de 2 pieds 6 pouces de haut.

3. Cette figure est exécutée en grand, à la nouvelle église de Montreuil, près Versailles.

largement et de bon goût ; sa tête a de l'expression ainsi que sa pose. M. Berruer me semble prétendre à devenir un grand homme, et je crois ses prétentions fondées.

263. PROJET DU MAUSOLÉE DU FEU COMTE D'HARCOURT[1].

Il y a de l'invention, de la noblesse et du goût dans cette composition. Je conviens que l'action de la mort n'est pas une idée neuve ici; mais la mort n'a malheureusement qu'un seul but, et elle y atteint toujours.

(Pauvre.)

GOIS.

264. LA FIDÉLITÉ ET L'ABONDANCE DES RICHESSES, SERVANT DE SUPPORT AUX ARMES DU ROI[2].

266. PORTRAIT DE M. BELLOT, DOCTEUR-MÉDECIN.

(Il est ressemblant.)

267. PLUSIEURS DESSINS[3].

LE COMTE.

268. ŒDIPE DÉTACHÉ PAR UN BERGER DE L'ARBRE OU IL AVAIT ÉTÉ EXPOSÉ[4].

Groupe en marbre de trois pieds de haut, pour la réception de l'auteur à l'Académie.

La figure du berger est belle et bien dessinée, peut-être un peu trop svelte; mais la pose en est naturelle, les contours élégants ; je les voudrais à la vérité plus nourris, indépendamment de l'action pénible de toute la figure, dont presque tous les muscles sont en contraction.

(Tout cela est vrai, mais le sens commun y manque. Tu

1. Ce mausolée est à Notre-Dame de Paris.

2. Ce modèle est exécuté en grand, en pierre de Conflans, au couronnement du nouvel Hôtel des monnaies.

3. Ces dessins portent le même numéro, seulement au bas de chacun d'eux le sujet est expliqué.

4. Ce morceau est au Louvre, Sculpture moderne, n° 303 *ter*.

décroches cet enfant sans le soutenir; ne l'entends-tu pas qui te crie que tu es une bête?)

Celui qui sait faire une belle figure idéale fera quand il voudra une figure avec les incorrections de la nature, et non *vice versa.*

Quelle doit être la nature de cet homme-là? A peu près celle du gladiateur. Et point du tout : c'est un paysan de la Champagne pouilleuse, dont les graisses sont fondues, les chairs émaciées, les peaux collées sur les os comme aux oreilles, et les muscles saillants, flasques, mis où il n'y en a point, et ceux qui y sont déplacés. S'il tombe à terre, il s'y plaquera, il se cassera une côte ou se rompra le cou. Ses pieds sont déformés, il a porté des sabots; ses bras sont tortueux,

Le désespérant de cela, c'est qu'il n'y a qu'une voix là-dessus, tout le monde crie, d'après Pigalle et Le Moyne : « Cela est beau...» et le jeune artiste, qui voit et sent les défauts et qui a une autre idée de son art dans la tête, s'émeut, se décourage ou se mord les lèvres de rage, incertain s'il pliera son talent à l'éloge, ou s'il continuera de bien faire, au hasard d'être peu loué, ou s'il jettera l'ébauchoir loin de lui.)

269. UNE ESQUISSE D'UNE BACCHANALE D'ENFANTS[1].

C'est un morceau fort gai et très-joli; ce ne sont point des François Flamand, mais on peut faire bien sans atteindre le talent unique de Quesnoy.

270. LES SEPT SACREMENTS[2].

Ces sept bas-reliefs m'ont fait grand plaisir, monsieur; je reconnais en eux un artiste qui a du génie, laborieux, et qui aime le naturel. Ces morceaux sont, pour la plupart, composés avec sagesse et intelligence, et convenablement à la grandeur et à la simplicité des sujets : partout M. Le Comte y dessine avec esprit et il y est fort d'expression. Enfin ce sont de

1. Ce morceau, qui a été exécuté à Luciennes pour M[me] la comtesse du Barry, a 22 pieds de long sur 2 pieds 10 pouces de haut.

2. Bas-reliefs en terre cuite. Esquisses de 2 pieds 5 pouces de large sur 1 pied 9 pouces de haut.

très-bons morceaux et qui me donnent de grandes idées du génie de l'auteur.

271. LE TRIOMPHE DE TERPSICHORE[1].

Elle pince de la harpe, assise sur un char traîné par les Amours avec des guirlandes de fleurs. Des bacchantes précèdent la marche en dansant; les Grâces et la Musique, inséparables de la danse, marchent sur ses traces; deux satyres, par leur action, désignent la danse de caractère.

Il y a assurément beaucoup de génie dans la composition de ce morceau; elle est très-agréablement ordonnée. Je ne puis cependant m'empêcher de croire que Terpsichore n'eût été beaucoup mieux debout qu'assise, car je ne pense pas qu'aucun talent d'exercice puisse se caractériser par une figure assise. M. Le Comte peut m'objecter qu'elle pince de la harpe. Je réponds qu'en ce cas il faut opter : ou elle y est prise particulièrement pour *la Musique* ou bien pour la danse; si c'est ici le dernier cas, ce qui me paraît vraisemblable, la harpe ne doit être que l'attribut du premier de ces deux talents, et il faut qu'elle se caractérise et se montre tout entière au second, qui est *la Danse*; or, sa pose naturelle alors ne sera point d'être assise.

Malgré les licences que l'art du bas-relief se permet, même trop souvent, je trouve qu'il est impossible que la dernière des trois Grâces, vue de dos, puisse porter sa main gauche sur l'epaule droite de celle qui la précède; c'est, tandis que l'on peut faire mieux, contorsionner la nature gratis. A peu près le même vice se retrouve dans l'entrelacement des bras de deux des bacchantes qui précédent la marche. Vous allez, monsieur, trouver que je suis difficile, mais je vous ai promis de vous dire naïvement mon sentiment. J'aime la vérité. Si je vous instruis de ce que je trouve de beau, pourquoi vous cacherais-je le faible? J'observe encore que la seconde des trois Grâces, et qui se présente de face, ne peut avoir, en marchant, la cuisse et la jambe en dedans (quoique cela soit plus de bas-relief). La nature, qui n'entend rien à tout cela, dit que cette pose n'est point de son aveu. Il faut donc, pour que cette Grâce ait des grâces en marchant, que son genou, une partie de sa cuisse et

1. Esquisse d'un bas-relief de 22 pieds, exécuté à la maison de Mlle Guimard.

sa jambe soient de ronde bosse, sans quoi la figure est tortillée et porte à faux. Si vous ne m'en croyez pas, j'en appelle à M. Le Comte lui-même, que je ne connais point, mais que je me représente au-dessus de ces petitesses que l'orgueil ou l'amour-propre mal entendus suggèrent. Toutes ces réflexions n'empêcheront point que ce bas-relief ne soit un très-joli bas-relief. Soyons juste; le soleil a des taches; et l'auteur est en état de bien réparer ses fautes quand il voudra.

MONOT.

273. LE GÉNIE DU PRINTEMPS QUI ENCHAINE DE FLEURS UN SIGNE DU ZODIAQUE [1].

On fourre les génies partout, souvent même où ils ne peuvent aborder. Je n'ai point vu cette terrible guirlande, ni ce fortuné zodiaque.

274. PORTRAIT EN MARBRE DE Mme LA MARQUISE DE SÉGUR.

Il ressemble.

277. PORTRAIT DE M. VASSÉ, SCULPTEUR DU ROI.

Il est fort ressemblant, et pourrait être plus ferme et moins tâté. Peut-être la présence de M. Vassé n'a-t-elle pas rassuré la main de l'artiste.

HOUDON [2].

279. MORPHÉE, L'UN DES ENFANTS ET MINISTRES DU DIEU DU SOMMEIL [3].

C'est encore une figure malheureusement trop académique. Cette manie subjugue toujours l'artiste et absorbe sa raison; elle l'attache *strictement* aux règles habituelles de son art et éloigne de lui le souvenir des beautés de l'antique et de l'étroite observation des anciens sur l'âge et l'état des personnes. Mor-

1. Modèle de 2 pieds 8 pouces, qui doit être exécuté en grand pour M. Boutin.
2. Jean-Antoine Houdon, né à Versailles le 20 mars 1741, académicien en 1777, mort à Paris le 15 juillet 1828.
3. Modèle de grandeur naturelle.

phée est fils et ministre du sommeil; c'est un jeune homme, mais qui ne peut être formé comme un homme de quarante ans. Le *Bacchus* antique, le *Lantin*, etc., ne sont point des académies modernes. Ce *Morphée* qui dort ne se ressent point de la mollesse que le sommeil prête aux chairs; ses jambes sont trop maîtresses de la position qu'elles tiennent, etc. D'ailleurs pourquoi dort-il? Il est Morphée, mais il n'est pas le sommeil; il n'est que son ministre, c'est-à-dire toujours prêt à se porter partout et sous tel déguisement que le maître l'ordonne. Cette idée devait seule fournir à l'auteur une figure d'une composition ingénieuse, que les ailes et le pavot suffisaient à éclairer. La figure est d'ailleurs bien dessinée.

280. PORTRAITS DE M. ET Mme BIGNON.

Il y a beaucoup de vérité dans ces deux portraits.

281. PORTRAIT DE M. DIDEROT.

Très-ressemblant [1].

282. PORTRAIT DE Mme DE MAÏLLY, ÉPOUSE DU PEINTRE EN EMAIL DE CE NOM.

Je doute que nos neveux adoptent la coiffure à la grecque dans les bustes.

283. TÊTE D'ALEXANDRE, EN MÉDAILLON [2].

Elle est d'un beau caractère.

1. On nous saura gré sans doute de suppléer au laconisme de Diderot sur cette terre cuite qui, pour la finesse et la hardiesse d'exécution, pour l'animation et pour le caractère de vérité, ne le cède en rien aux portraits de Washington, de Franklin, de Chénier, de Lalande, de Mirabeau, dont Houdon nous a également laissé les terres cuites, ces conceptions de premier jet cent fois plus palpitantes que le bronze et le marbre, qui n'étaient pas destinées, comme cela se fait aujourd'hui, à disparaître après le moulage.

Houdon les conservait toutes avec le plus grand soin dans son atelier, où nous avons pu les admirer de son vivant, et les recueillir après lui. (*Note de M. Walferdin.*)

2. Médaillon plus grand que le naturel, pour faire pendant à une tête antique de Minerve, de même grandeur et de même relief.

284. DEUX TÊTES DE JEUNES HOMMES : L'UNE, COURONNÉE DE MYRTE ; L'AUTRE, CEINTE D'UN RUBAN[1].

Je n'ai vu que celle *couronnée de myrte,* et qui m'a paru d'un bon goût de dessin. Elle est de ronde bosse et de grandeur naturelle.

DESSIN ET GRAVURE

COCHIN.

285. UN DESSIN DESTINÉ A RECEVOIR LES DIVERSES INSCRIPTIONS RELATIVES A L'ÉTABLISSEMENT DE L'ÉCOLE MILITAIRE. ON Y VOIT LES ARMES DU ROI; LA MÉDAILLE FRAPPÉE A L'OCCASION DE CET ÉDIFICE; SUR LES CÔTÉS, LES FIGURES ALLÉGORIQUES DE MARS ET DE L'ÉTUDE ; ET EN BAS, QUELQUES-UNS DES EXERCICES DES ÉLÈVES.

Je suis sincèrement fâché, monsieur, pour la gloire de M. Cochin, cet ingénieux et savant dessinateur (le *Mercure* nous le désigne tel), qu'il ait permis que l'on expose ses dessins au Salon avant qu'il ait eu le temps de les revoir, lui qui s'est toujours établi le rigoureux appréciateur des ouvrages mêmes de nos anciens maîtres[2]. Je présume que ses grandes entreprises ne lui en auront pas laissé le temps, car autrement il n'eût pas laissé subsister quelques négligences qui se trouvent dans ses dessins ; telles que sa figure représentant, dit-on, l'Étude, dont la tête se trouve mal sur le cou et n'est pas coiffée historiquement ; les épaules trop étroites ainsi que le corps, eu égard à la tête qui est forte, mais sans choix ; l'avant-bras droit trop court, ainsi que le gauche, dont la main ressemble un peu trop à une palette ou main de poupée. Ce même inconvénient du temps l'a également empêché de revoir sa figure de Mars, dont la tête ressemble à un barbon goguenard, et paraît affublée du casque d'un enfant ; les bras, mal dessinés, s'emmanchent mal avec les mains, et l'attitude ne paraît pas devoir être celle du

1. De ronde bosse et de grandeur naturelle.
2. Voyez son *Voyage pittoresque d'Italie.* 3 vol. in-8°. Paris 1756.

dieu de la guerre. Il aurait certainement retouché aussi les enfants adultes qui sont autour des armes de France. A l'égard des exercices des élèves, que l'on voit en bas, quelle apparence que M. Cochin ait eu le temps d'aller trouver un maître d'armes pour apprendre de lui que, de deux hommes qui s'escriment à l'épée, celui qui tire a, dans ce moment, la tête à l'aplomb de son genou droit, qui se trouve en avant ; que cette tête, le dos et la jambe gauche, ne font que la même ligne, et que, lorsqu'on tire un coup d'épée, le corps ne peut rester debout, etc. ? Il est permis d'ignorer tout cela.

286. PLUSIEURS DESSINS QUI ONT ÉTÉ GRAVÉS POUR SERVIR A L'ORNEMENT DE LA TRADUCTION DE TÉRENCE, PAR M. L'ABBÉ LE MONNIER, LE FRONTISPICE DE SA TRADUCTION DE PERSE ET AUTRES.

Les mêmes fautes, monsieur, se sont également glissées dans ces dessins que M. Cochin n'a pas eu le temps de revoir. Des figures lourdes et beaucoup trop courtes, des têtes trop fortes et sans caractère, d'un choix commun ; des draperies mesquines ; des bras et des mains comme ci-dessus. Enfin, monsieur, je ne vous rends compte de toutes ces négligences que pour vous montrer de quel dommage il est que M. Cochin n'ait pas revu ses dessins avant leur exposition au Salon. Les hommes d'un génie rare sont peut-être exposés à ces sortes de négligences, emportés par le feu de la composition.

J'imagine que du moins ils les réparent bien, et qu'ils en ont le temps plus que M. Cochin, puisque nous n'en apercevons point de telles dans leurs dessins.

LE BAS.

287. TROIS ESTAMPES FAISANT PARTIE DES SEIZE QUI SONT GRAVÉES A PARIS POUR L'EMPEREUR DE LA CHINE, ET QUI REPRÉSENTENT SES CONQUÊTES OU DES CÉRÉMONIES CHINOISES[1].

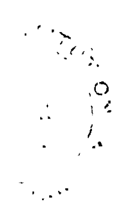
Ce sont trois admirables estampes, et qui ont d'autant plus

1. Ces estampes ont chacune 2 pieds 9 pouces de haut sur 1 pied 7 pouces de large.

TABLE

DU TOME ONZIÈME.

FIN DE LA TABLE DU TOME ONZIÈME.



PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2366]



ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

REVUES SUR LES ÉDITIONS ORIGINALES

COMPRENANT CE QUI A ÉTÉ PUBLIÉ A DIVERSES ÉPOQUES

ET LES MANUSCRITS INÉDITS

CONSERVÉS A LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ERMITAGE

NOTICES, NOTES, TABLE ANALYTIQUE

ÉTUDE SUR DIDEROT

ET

LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE AU XVIIIe SIÈCLE

PAR J. ASSÉZAT

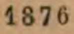
TOME ONZIÈME



PARIS

GARNIER FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6


1876






CHEFS-D'ŒUVRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

Format in-8° cavalier, imprimés avec luxe par M. J. CLAYE, sur très-beau papier fabriqué spécialement pour cette collection, et ornés de gravures sur acier par les meilleurs artistes; 37 volumes sont en vente à 7 fr. 50 le volume. On tire, pour chacun des ouvrages de la collection, 150 exemplaires numérotés sur papier de Hollande, à 15 fr. le volume.

ŒUVRES COMPLÈTES DE MOLIÈRE

Nouvelle édition très-soigneusement revue sur les textes originaux, avec un nouveau travail de critique et d'érudition, par M. LOUIS MOLAND. L'ouvrage, imprimé avec luxe par M. CLAYE, sur magnifique papier, orné de vignettes gravées sur acier d'après les dessins de STAAL, forme 7 volumes.

ŒUVRES COMPLÈTES DE RACINE

Avec un travail nouveau par M. SAINT-MARC GIRARDIN, de l'Académie française, et M. LOUIS MOLAND; les 4 premiers volumes sont en vente.

ŒUVRES COMPLÈTES DE LA FONTAINE

Avec un nouveau travail de critique et d'érudition par M. LOUIS MOLAND; 7 volumes ornés de gravures sur acier d'après les dessins de STAAL.

ŒUVRES COMPLÈTES DE MONTESQUIEU

Avec les variantes des premières éditions, un choix des meilleurs commentaires et des notes nouvelles, par ÉDOUARD LABOULAYE, de l'Institut, avec un beau portrait de Montesquieu; 2 volumes sont en vente.

ESSAIS DE MICHEL DE MONTAIGNE

Nouvelle édition avec les notes de tous les commentateurs, choisies et complétées par M. J.-V. LE CLERC, précédée d'une nouvelle étude sur Montaigne par M. PREVOST-PARADOL, de l'Académie française; 4 volumes avec portrait.

ŒUVRES COMPLÈTES DE BOILEAU

Avec un travail nouveau par M. GIDEL, professeur de rhétorique au lycée Bonaparte; 4 volumes ornés de gravures sur acier d'après les dessins de STAAL.

HISTOIRE DE GIL BLAS DE SANTILLANE

Par LE SAGE, précédée d'une notice par SAINTE-BEUVE, de l'Académie française, les jugements et témoignages sur LE SAGE et sur GIL BLAS; suivie de TURCARET et de CRISPIN RIVAL DE SON MAITRE; 2 volumes illustrés de six belles gravures sur acier d'après les dessins de STAAL.

ŒUVRES DE J.-B. ROUSSEAU

Avec une introduction sur sa vie et ses ouvrages et un nouveau commentaire par ANTOINE DE LATOUR; 1 volume avec portrait de l'auteur.

CHEFS-D'ŒUVRE LITTÉRAIRES DE BUFFON

Avec une introduction par M. FLOURENS, membre de l'Académie française; 2 volumes. Un beau portrait de Buffon est joint au tome Ier.

ŒUVRES DE CLÉMENT MAROT

Annotées, revues sur les éditions originales et précédées de la vie de CLÉMENT MAROT, par CH. D'HÉRICAULT; 1 volume orné du portrait de l'auteur d'après une peinture du temps.

L'IMITATION DE JÉSUS-CHRIST

Traduction nouvelle avec des réflexions à la fin de chaque chapitre par M. l'abbé F. DE LAMENNAIS; 1 volume orné de 4 gravures sur acier.

ŒUVRES CHOISIES DE MASSILLON

Précédées d'une notice biographique et littéraire par M. GODEFROY; 2 volumes, avec un beau portrait de Massillon.

ŒUVRES COMPLÈTES DE J. DE LA BRUYÈRE

Nouvelle édition avec une notice sur la vie et les écrits de La Bruyère, une bibliographie, des notes, une table analytique des matières et un lexique, par A. CHASSANG, inspecteur général de l'instruction publique, lauréat de l'Académie française; — 2 volumes, avec un beau portrait de La Bruyère.

EN COURS D'EXÉCUTION

Œuvres complètes de P. Corneille.
Œuvres de Pascal (PENSÉES et PROVINCIALES).
Œuvres de La Rochefoucauld.



PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2366]

